Inexprimabilă, pe care o mai încercasem la moartea vărului meu? **S-**ar fi spus că deodată **s-**au deschis zăgazurile nu ştiu cărei necunoscute mări interioare, al cărei val se afunda enorm în inima mea. Eram mai mult înspăimântat decât trist. Cum aş fi putut însă explica toate acestea mamei mele, care nu distingea, printre suspinele mele, decât aceste confuze cuvinte, repetate cu deznădejde: Nu sunt la fel ca ceilalţi! Nu sunt ca ceilalţi!” Această exagerată şi tulburătoare conştiinţă a individualităţii trezite nu putea fi câştigată decât din situaţia unei mari depărtări de viaţă. Numai sentimentul opoziţiei faţă de lume poate exaspera conştiinţa individualităţii.

În epoca formaţiei sale, artistul poate să primească de altfel nu numai revelaţia propriei sale individualităţi eterogene, dar să trăiască în mod permanent **într-**o lume atât de subiectivă, încât stabilirea contactului cu lumea exterioară să întâmpine dificultăţile cele mai mari. „Dependenţa mea de vis şi viziune, povesteşte odată romancierul german Jacob Wasscrmann, era absolut naivă. Pot vorbi în adevăr despre viziuni, întrucât stări niciodată trăite mai înainte, lucruri şi figuri nepercepute altă dată mi se arătau **într-**un mod concret. Am trăit între zece şi douăzeci de ani **într-**o permanentă beţie şi **într-**o depărtare de lume care nu lăsau celor care mă însoţeau sau se găseau împreună cu mine decât un înveliş insensibil. Mi **s-**a spus mai târziu că trebuia să mi se strige la ureche, pentru a mă dezmetici. Aveam accese de extaz, de sălbatică şi tăcută pierdere de sine, şi separaţia mea de lume era îndeobşte atât de puternică şi dârză, încât toate legăturile se rupeau, rămânând frânt în două şi fără ştiinţă de ce mi se întâmpla. Trăiam în ambele sfere cu o încordată atenţie, căci atenţia este în genere trăsătura fundamentală a fiinţei mele, dar între ele nu era nicio punte**. Într-**una puteam fi cu totul calm, în cealaltă cu

desăvârşire exaltat, fără ca între cele două stări să existe vreo comunicare, vreo solie. Toate acestea mă menţineau **într-**o tensiune neobişnuită, chinuitoare pentru mine şi neînţeleasă pentru ceilalţi. Uimire şi deznădejde erau emoţiile care mă stăpâneau îndeosebi: uimire de cele văzute, contemplate, simţite, şi deznădejde că nu le puteam împărtăşi nimănui. Alcătuirea mea era astfel întocmită încât ştiam că ceva neobişnuit şi minunat se întâmpla în mine şi cu mine, dar despre acestea nu mă simţeam în stare să dau socoteală cuiva. Eram oarecum ca Moise, descins de pe Muntele Sinai, dar care a uitat cele privite acolo şi cele auzite de Dumnezeu”. 2 Sentimentul depărtării de viaţă, elementul schizoid caic intra ca o m\ cum.il, i p, n te componentă în unele înzestrări artistice nu putea fi i\\pimui m. n limpede şi mai frumos.

Dar dacă semnele acestei îndepărtări de viaţă pot îi uvuiiom nir la viitorul artist încă din anii copilăriei şi ai adolescentei, nialm il. ilr. i lui o adânceşte mai mult. „Am ajuns, scrie Flaubert, să privesc lumea ca un spectacol demn de râs. Ce este lumea pentru mine? Nu ina voi mai interesa de ea şi mă voi lăsa în voia inimii şi a imaginaţiei, iai dacă zgomote prea mari vor pătrunde până la mine, mă voi înloaier ca Phoción altă dată, pentru a întreba: ce este croncănitul ăsta de ciori?” 3 Iar Jules de Goncourt: „Între lumea burgheză şi noi există o prăpastie. Cugetării noastre, trăind deasupra lucrurilor burgheze, îi este greu să descindă la nivelul vieţii obişnuite. Da, facem parte din această lume: vorbim limba ei şi îi purtăm mănuşile şi ghetele lustruite. Şi totuşi, suntem rătăciţi în mijlocul ei şi ne simţim rău” 4 Artistul nu trăieşte viaţa; el şi-o reprezintă şi o analizează. Îndepărtarea lui de viaţă o resimte artistul cu durerea de a se vedea exclus de la suferinţele ei reale, dar şi de la bucuriile ei. Este ceea ce rezultă din**tr-**o celebră pagină de confesiuni a lui Guy de Maupassant: „Niciun sentiment simplu nu mai există în

sufletul scriitorului. Tot ce vede, bucuriile, plăcerile, suferinţele şi deznădejdile sale devin îndată subiecte de observaţie. Analizează fără voia lui, şi fără să termine vreodată, inimile, chipurile, gesturile, intonaţiile. Îndată ce a văzut ceva şi orice ar fi văzut, întrebarea despre cauza tuturor acestora i se impune numaidecât. N-are un elan, un strigăt, o îmbrăţişare care să fie sincere, niciuna din acele acţiuni spontane care sunt executate cu necesitate, fără a reflecta, fără a înţelege, fără a-şi da seama. Dacă încearcă o suferinţă, o notează şi o clasează în memorie. Înapoi**ndu-**se de la cimitir, unde a lăsat pe acela sau pe aceea pe care o iubea mai mult pe lume, îşi spune: „Ce lucruri bizare am resimţit; era ca o beţie dureroasă etc. E ca şi cum ar avea două suflete, unul care notează, explică şi comentează fiecare senzaţie a vecinului său, sufletul natural, comun tuturor. Trăieşte astfel condamnat a fi, în orice împrejurare, un reflex al său şi al altora5… Dar această înstrăinare de viaţa adevărată umple inima artistului fie cu dor de viaţa de care se simte respins, fie cu adversitate faţă de viaţa pe care o cunoaşte ca o expresie opusă artei sale.

Dorul, nostalgia pentru formele naive ale vieţii răsună şi din paginile de confesiune ale lui Maupassant, în *Sur l'eau*. Dar poate nimeni nu a redat-o cu un farmec mai contagios ca Thomas Mann în nuvela sa *Tonio Kroger*. Iată, în adevăr, pe Tonio Kroger, eroul povestirii, privind de după perdea pe Hans şi Ingeborg, prietenii copilăriei lui, înlănţuiţi în dans. Inima lor **s-**a închis totdeauna elanului neliniştit al aceluia care îi căuta cu dorul fiinţei problematice, care este artistul, pentru tot ce este simplu, naiv şi fericit. Abia acum înţelege Tonio Kroger motivul mai adânc al vechilor lui dezamăgiri în dragoste, şi inima lui sângerează ca sub un destin implacabil. „Stau între două lumi, se mărturiseşte cu jale Tonio Kroger, în niciuna nu mă simt acasă şi mi-e greu. Voi, artiştilor, mă numiţi

burghez, şi burghezii sunt înclinaţi să mă aresteze... nu ştiu ce mă doare mai mult. Burghezii sunt proşti; dar voi, închinătorilor ai frumuseţii care mă socotiţi flegmatic şi lipsit de fervoare, ar trebui să vă gândiţi că există un mod artistic de a li, atât de originar şi predestinat, încât nicio nostalgie nu-i apare mai dulce şi mai demnă de a fi resimţită decât aceea către bucuriile obişnuitului (*clic Wonnen fier Gewolmlichkeit*). „*6* Nu totdeauna însă artistul emană, din tabăra opoziţiei lui, aceleaşi efluvii de simpatie, de bunăvoinţă, de înţelegere pentru viaţa comună. Există artişti cantonaţi **într-**o poziţie estetică intransigentă, de unde nu iradiază decât dispreţ şi negaţiune pentru viaţa exemplarului uman obişnuit. „Umanitatea ne urăşte, scrie odată Flaubert, la rândul nostru, noi nu o slujim şi o urâm, ca una care ne răneşte. Să ne iubim deci *în artă*, aşa cum misticii se iubesc în *Dumnezeu*, şi totul să pălească în faţa acestei iubiri”. Iar în altă parte, printre multele declaraţii în acelaşi sens: „Nu stimez adânc şi cu adevărat decât doi oameni, pe Rabelais şi Byron, singurii care au scris cu intenţia de a dăuna geniului omenesc şi de a**-**i râde în faţă. Ce poziţie imensă aceea a omului astfel aşezat în faţa lumii!” 7 Viaţa artistului este dominată de legea estetică, aceea a omului comun, de legea morală. Nu este deci de mirare imoralismul unora dintre artişti, intenţia lor deliberată de a nesocoti valorile etice. Aşa îşi propune, printre alţii, un Pieire Louys **într-**o interesantă pagină din tinereţe: „Ascetismul este, după părerea mea, inutil şi copilăresc. El reţine sufletul în câmpul de luptă al unui război uman, când acest suflet este însetat de avânturi subite către cuceriri eterice... Căci virginitatea sufletului meu, Doamne Dumnezeule, nimeni nu o va avea. Sufletul meu nu va iubi pe nimeni. Sunt sfinxul hermafrodit care creează în alaia de miuşi numai pentru el o Himeră. Aspir către Ideal, şi Idealul î/biiau**-**şir din gândurile mele... Nu**-**mi recunosc alte dorinţe decât acelea caic au drept scop o

plăcere estetică. Pentru că nu vreau să am conştim că de corpul meu, sufletul mi se îndreaptă cu libertate către o (iuta inflexibilă: Idealul Frumuseţii”. 8 Poate singurul artist, după ştiinţa noastră, care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic şi estetic şi să arunce o punte între viaţa comună şi cea artistică este Thomas Mann, înălţat odată cu aceasta la rangul uneia din cele mai înalte conştiinţe ale vremii noastre. Flaubert, ne spune Mann, în una din paginile cele mai adânci ale operei sale, crea în marginea vieţii. Creaţia, desfăşurată de el **într-**o atmosferă de entuziasm artistic puţin obişnuit, era un act de opoziţie faţă de viaţă şi faţă de formele ei burgheze. Th. Mann ne arată însă cum a câştigat treptat conştiinţa că arta este pentru el nu tăgăduire a vieţii, ci un conţinut de viaţă şi împlinirea unei datorii, deopotrivă cu aceea pe care orice burghez, bine înrădăcinat în tradiţiile condiţiei lui, o împlineşte cu o desăvârşită scrupulozitate. „Nu desăvârşirea obiectivă este ţinta creaţiei pentru mine, observă Mann, ci conştiinţa subiectivă că în niciun caz nu puteam face mai bine”. 9 Creaţia artistică dobândeşte astfel pentru Thomas Mann o direcţie şi un conţinut moral. Importanţa poziţiei lui Mann nu poate fi îndeajuns subliniată. Am întâmpinat mai sus exemplul unui negativism etic din perspectiva estetică. Cazul contrar nu este nici el inedit. Un artist de talia lui Tolstoi a ajuns, către sfârşitul carierei sale, la un negativism estetic din perspectiva etică. Printre spiritele reprezentative ale artei contemporane nu cunoaştem pe altcineva care, mai bine ca Thomas Mann, să fi salvat ambele puncte de vedere, recunoscând în creaţia artistică o ţintă posibilă a datoriei şi înlănţui**nd-**o cu celelalte manifestări ale muncii şi ale elanului omenesc către instaurarea unei ordini morale în lume. Este o contribuţie care trebuia amintită la sfârşitul acestor consideraţii consacrate raportului atât de variat în care poate sta artistul cu viaţa.

Partea a V-a

Receptarea operei de artă

1. CONSIDERAŢII PRELIMINARE

9

După ce a lăsat în urmă studiul operei de artă, al creatorului şi al creaţiei, expunerea noastră trebuie să se oprească acum în faţa problemelor pe care le pune receptarea operei. Vom căuta să evidenţiem feluritele straturi de acte şi stări, afective şi intelectuale, care însoţesc pătrunderea operei de artă în conştiinţă. Din capul locului ne apare deci limpede că „emoţia estetică”, singura despre care sistemele cele mai vechi de estetică vorbeau în această împrejurare, nu este o expresie care istoveşte realitatea mult mai complexă de care trebuie să ne ocupăm. Pentru buna orientare a cercetării, câteva consideraţii preliminare sunt necesare.

Împrejurarea că **s-**a vorbit de o emoţie estetică, adică de o stare afectivă provocată de spectacolul frumuseţii şi mai cu seamă de întruparea ei în artă, provine din anumite împrejurări istorice pe care este bine a le reaminti. Credinţa că frumuseţea naturii şi a artei pot determina o emoţie, adică o stare afectivă intensă şi scurtă, are la temelia ei o anumită reprezentare metafizică şi epistemologică despre natura acestor fenomene, curente de**-**a lungul întregului misticism estetic. Încă de la Platon, frumuseţea a devenit obiectul unui cult mistic. Puterea ei de a ne deschide adâncul lucrurilor, substratul metafizic al lumii şi de a ne ferici pe măsura acestei revelaţii peste fire a fost cu multă forţă descrisă de Platon în dialogul *Phaidros*, şi de atunci în numeroase alte ocazii, înmulţite în veacul din urmă şi în cadrul idealismului postkantian. Din toată această dezvoltare istorică noţiunea trăirii estetice **s-**a asociat cu două atribute: *instantaneitatea* şi *intensitatea*. Filosofii idealişti au arătat fără îndoială că substratul metafizic al lumii poate fi atins şi pe altă cale decât aceea intuitivă a artei, şi anume, pe calea meditativă şi mai lungă

a speculaţiei teoretice. Conţinutul intuitiv al artei revine deci în rezultatele laborioase ale filosofiei, dar actul luării lui în stăpânire îşi pierde în această trecere caracterul momentan şi entuziast. Instantaneitatea şi intensitatea rămân deci atributele indelebile ale trăirii intime provocate de contactul frumuseţii.

(and, spre sfârâitul veacului trecut, direcţia studiilor estetice a lumi în puterea psihologici, metodele au variat, dar reprezentările ivlalive la natura obiectului de cercetat au rămas aceleaşi. Psihologismul estetic a fost moştenitorul direct al misticismului estetic. Ce nume deci putea fi dat acelei stări instantanee şi intense, al cărei concept fusese pregătit în lunga perioadă mistică? Niciun altul decât numele de *emoţie*, adică al efectului desemnat prin însuşiri de scurtime şi forţă. Vechea idee a revelaţiei mistice prin frumuseţe şi artă a trăit mai departe în noţiunea emoţiei estetice.

Socotesc că este una din cele mai importante teme ale cercetării contemporane revizuirea acestui vechi bun tradiţional. Căci este oare adevărat că atingerea artei determină o simplă stare afectivă puternică, dar unică şi trecătoare? Misticismul estetic nu putea admite pentru fiecare operă de artă decât o singură trăire corespunzătoare, în care să se desăvârşească aducerea înţelesului ei metafizic în stăpânirea noastră psihică. Conţinutul metafizic al operei de artă era socotit că se luminează subit în scăpărarea unică de fulger a revelaţiei intuitive. Psihologul, la rândul lui, a moştenit şi propagat această idee, vorbind despre *emoţie estetică* la singular, iar nu despre seria şi pluralitatea emoţiilor trezite de artă, aşa cum ar fi trebuit să facă, dacă ar fi fost liber de prejudecata mistică.

Este sigur că atingerea artei provoacă o primă reacţie sentimentală, rapidă şi mai mult sau mai puţin vagă, singura de care putem vorbi ca despre o emoţie

estetică. Dincolo de aceasta se desfăşoară însă stări şi acte care cer durată. Asimilarea estetică a unei poezii lirice de trei strofe nu provoacă o singură stare sufletească punctiformă. Deşi afectul care întovărăşeşte versul ultim şi culminant poate fi mai puternic decât restul acompaniamentului sentimental al bucăţii, acesta are o realitate indiscutabilă şi mai întinsă decât afectul final în care se ascute. De la începutul bucăţii şi până la sfârşit, seria imaginilor poetice reuşite, cuvintele bine găsite şi pline de sevă, ritmul adecvat şi sugestiv, rima neaşteptată şi totuşi potrivită determină o serie întreagă de afecte estetice, ca jerba de scântei a unei rachete. De asemeni, nu este adevărat că emoţia estetică a unei drame sau povestiri se produce abia la sfârşitul lor, odată cu deznodământul întâmplărilor prezentate sau povestite mai înainte. Peripeţiile şi episoadele care se interpun între început şi final ne cauzează tot atâtea emoţii estetice, fiind ele însele nişte mici drame şi povestiri. Dar în afară de acestea, natura limbajului întrebuinţat, dibacia poviv. titorului şi dramaturgului care ştiu să gradeze compoziţia printi o amânare a efectului final, prin**tr-**o necontenită întreţinere a atenţiei noastre sunt tot atâtea izvoare ale unei multiple încântări estetice. Ceea ce spunem aci despre poezie valorează fără îndoială şi pentru muzică. Un poem simfonic sau o sonată sunt frumoase nu numai prin întregul lor arhitectonic, dar şi prin toate detaliile lor. Emoţia estetică le însoţeşte tot timpul şi se înnoieşte în fiecare moment.

Dar aceste afirmaţii sunt oare valabile şi pentru aşa-numitele arte spaţiale, pentru pictură, sculptură şi arhitectură? Artele care întrebuinţează mijloace succesive sunt receptate printr-o serie continuă de acte sufleteşti şi produc o reacţie sentimentală coextensivă cu aceasta. Dar operele de artă care folosesc mijloace coexistente sunt oare primite prin**tr-**un singur act al sufletului şi determină

oare o singură emoţie estetică? După cum am arătat atunci când am vorbit despre clasificarea artelor, în realitate nu există opere de artă spaţiale. Spaţială nu poate fi o operă de artă decât mai înainte şi independent de receptarea ei. Din acest moment, chiar operele picturii, sculpturii şi arhitecturii devin evenimente ale conştiinţei şi se integrează în ordinea temporală. Un portret sau un peisaj reclamă, pentru a fi asimilat esteticeşte, o anumită durată a conştiinţei. Efectul total al tabloului se compune din toate aceste elemente şi este obţinut numai în mod fugitiv. Independent de acest efect, conştiinţa trece de la un element component la altul, le cântăreşte pe rând şi se bucură de fiecare în parte. Întocmai ca în artele succesivului, operele de artă ale coexistenţialului sunt izvoarele unor emoţii multiple şi reînnoite.

Vechea teorie a emoţiei estetice are apoi nevoie şi de o altă corectare importantă. Cele mai multe vederi în cadrul psihologismului estetic au conceput o stare estetică liberă de orice amestec intelectual. Teoria simpatiei estetice, cristalizarea cea mai de seamă a psihologismului în domeniul studiilor care ne preocupă preconiza o emoţie estetică obţinută prin confundarea cu obiectele propuse contemplaţiei noastre, o emoţie estetică făcută din fericirea eliberării din limitele individualităţii, din elanul frenetic al pierderii şi amestecării noastre cu fiinţa eterogenă a lucrurilor. Amintirile mistice ale acestei teorii sunt prea evidente pentru a mai fi nevoie să insistăm. Ceea ce este interesant de reţinut din acest tablou psihologic este faptul că emoţia estetică parc cu atât mai perfect cu cât factorul intelectual osie mai absent. Strâmtarea distanţei dintre eu şi lucruri, până la identificarea lor, elimină toate actele intelectuale de estimaţie, judecată şi comparaţie. O analiză mai atentă a stărilor care compun ceea ce cu un termen prea simplificat se numeşte emoţia estetică ne dovedeşte că realitatea nu se prezintă tocmai

aşa. Răsunetul afectiv al operei de artă se însoţeşte de fapt cu o complicată reţea de fapte intelectuale. Cine citeşte o poezie întovărăşeşte percepţia fiecărui cuvânt cu un act de estimaţie, adeseori subconştient, pentru a-l declara propriu sau impropriu, sugestiv sau fără ecou. Felul în care se dezvoltă poezia îl face apoi pe cititor să aprecieze dacă reprezintă o creştere organică sau o îmbinare arbitrară de elemente disparate. Originalitatea poeziei este apoi resimţită prin comparaţie cu unele amintiri literare, cu producţii ale trecutului sau ale mişcării literare contemporane. O receptare dezvoltată a artei presupune o conştiinţă educată şi informată. Satisfacţia trezită de o operă de artă creşte în măsura lucidităţii cu care o stăpânim intelectualmente, înţelegâ**nd-**o în valorile şi mecanismul ei.

Analiza noastră a pus în lumină până acum două rezultate: frumosul, şi mai cu seamă frumosul artistic nu produce o singură emoţie estetică, ci o serie de emoţii estetice coextensie cu durata perceperii lui. Starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împleteşte şi se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale. Iată însă că emoţia estetică nici nu se produce singură, ci totdeauna în conexiune cu alte emoţii ordinare, cu afecte care pot fi trezite nu numai de artă, dar şi de împrejurări practice ale vieţii. Dar o astfel de constatare este menită a se izbi şi ea de anumite prenoţiuni moştenite de psihologismul contemporan de la idealismul mistic şi romantic care I-a precedat. Arta era prezentată de acest curent ca un mijloc de depăşire a vieţii. Funcţiunile sufleteşti pe care ea le pune în mişcare erau arătate ca deosebite de acele pe care le solicită viaţa practică. Cum este însă posibilă această stare, cum este cu putinţă (pentru a vorbi ca Schopenhauer) ca inteligenţa care stătea până la un moment dat în slujba vieţii şi cunoştea fenomene şi relaţii să se elibereze dintr-odată din această

condiţie şi să intuiască idei platonice, este fără îndoială un miracol inexplicabil, ca toate stările mistice. Eliminarea acestor prejudecăţi lasă loc dimpotrivă constatării că emoţia estetică se prezintă în strânse relaţii cu alte emoţii comune şi că arta se prinde prin numeroase fire de ţesătura vieţii obişnuite. O cercetare completă a receptării arici Iivlmik<Kvi să distingă feluritele elemente simultane sau succesive care o t om pun. Este ceea ce ne pregătim să întreprindem, nu însă mai înainte de a preciza în ce constă atitudinea estetică, adică starea sufletească favorabilă receptării artei.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN RECEPTAREA ARTEI

Vorbind despre valoarea estetică, am arătat încă din primele capitole că „un obiect nu devine pentru noi estetic decât atunci când îl gândim în sfera valorii respective11. Aceeaşi aparenţă, de pildă 1111 lan de grâu, poate fi răsfrântă ca un bun capabil de a fi exploatat, ca un element al florei regiunii sau ca un spectacol frumos, după cum îl subordonăm valorii economice, teoretice sau estetice. Există desigur unele obiecte anume întocmite pentru a solicita răsfrângerea lor în raport cu valoarea estetică. Aceste obiecte sunt operele de artă. Faptul că însăşi o operă de artă poate fi resimţită ca un bun economic de vânzătorul ei sau ca unul teoretic de istoricul care nu vede în ea decât un document al civilizaţiei timpului ne permite a spune că operele artei nu devin realităţi estetice decât prin valorificarea lor din**tr-**un unghi anumit. Această valorificare nu este însă o acţiune automată a spiritului. În acţiunea de valorificare estetică intră un element volitiv, hotărârea de a mă comporta estetic, atitudinea estetică. După cum a arătat**-**o cu multă limpezime J. Volkelt, stările care compun receptarea operei au un caracter teleologic, ele se înşiruie către un scop şi necesită, prin această însuşire a lor, intervenţia diriguitoare a voinţei. Se poate spune, în adevăr, împreună

cu Volkelt că „am voinţa de a mă comporta estetic şi că această voinţă este vie în mine atâta timp cât durează atitudinea estetică. Dacă între timp apare distracţia, oboseala sau dezgustul, voinţa de a mă abandona receptării estetice dispare sau, dacă rămâne prezentă, se dovedeşte neputincioasă faţă de influenţele contrarii.41 în ce constă atitudinea rslelică? întocmai ca orice manifestare volitivă a spiritului, atitudinea estetică implică unele inhibiţii şi unele impulsuri, pe care urmează să le examinăm pe rând.

Prima inhibiţie implicată de atitudinea estetică priveşte interesul practic faţă de realitate. Nu este cu putinţă de a mă apropia estetic de un obiect dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice pe care mi le poate trezi. Dorinţa de posesiune, teama sau speranţa, aprobarea sau dezaprobarea morală şi socială pe care un obiect mi le poate inspira sunt duşmanii cei mai de seamă ai atitudinii estetice. Dar cum, în realitatea lucrurilor, operele de artă conţin, în afară de elementul lor estetic, atâtea alte elemente extraestetice, eliminarea reacţiunilor legate de acestea din urmă se izbeşte de greutăţile cele mai mari. Sunt oameni care frecventează în chip intens operele artei, critici şi istorici ai literaturii sau artei care în lungul unei cariere dintre cele mai active n-au nimerit niciodată atitudinea propriu-zis estetică. Operele artei au putut fi pentru ei un instrument al luptei sociale, un document al decăderii sau regenerării morale, o manifestare a devoţiunii sau impietăţii, dar niciodată un simplu obiect estetic. Pentru a intra în atitudinea estetică se cere şi mai puţin, şi mai mult. Mai puţin, întrucât e necesară o simplitate şi o anumită indiferenţă faţă de conţinuturile aşa-zise „serioase” ale vieţii. Mai mult, întrucât reacţiunile practice ale conştiinţei fiind cele mai fireşti, atitudinea estetică reclamă o supraveghere, o putere de a controla şi alege, funcţiunea continuă a unei

cenzuri pe care spiritul nu o regăseşte totdeauna cu uşurinţă.

Altă inhibiţie implicată de atitudinea estetică este aceea în legătură cu percepţia intelectuală a obiectelor. Intuim mai mult decât obiectele sensurile lor intelectuale. Înţelegem mai mult decât vedem, auzim, pipăim. Peste lucrarea simţurilor, inteligenţa noastră îşi continuă opera ei de asocieri, subordonări, interpretări. Dincolo de ceea ce simţurile ne înfăţişează, spiritul nostru adaugă intuiţiile lui intelectuale. Uneori aceste din urmă funcţiuni sunt mai puternice şi acoperă cu desăvârşire pe cele dintâi. În loc de a cuprinde aparenţe, apercepem noţiuni, tipuri sau legi generale. Zoologul care recunoaşte **într-**o albină o insectă himenopteră şi sociologul care vede **într-**o manifestare de stradă o „stare de mulţime” se găsesc la un pol opus atitudinii estetice. Evident, există şi amatori de artă care se orientează mai cu seamă către conţinutul de idei, către sensurile intelectuale ale operelor. Sunt aceia pe care R. Miillei – T reienlels în denumit odată cu expresia de „căutători de idei”, „*Ideeiisiicher*”. Căutători de idei în artă sunt autorii comentariilor voluminoase din colo sau în marginea operelor; aceia care, în loc de a contempla o aparenţă, descoperă o problemă. Fără îndoială, astfel de atitudini sunt justificate, întrucât opera de artă cuprinde şi laturi extraestetice, şi printre ele una intelectuală. Numai că în clipa şi în măsura în care reacţionează intelectual, amatorul sau criticul de artă se află exclus de la atitudinea estetică. El o poate reintegra numai dacă se pricepe a topi laolaltă aparenţa şi sensul ei, în aşa fel încât spiritul să le poată cuprinde dintr-odată, prin actul aceleiaşi intuiţii sensibile.

Prin toate aceste inhibiţii şi eliminări, atitudinea estetică se caracterizează ca o stare de pace lăuntrică, de supremă destindere morală şi intelectuală. Cine nu se pricepe să facă linişte în sine nu poate auzi glasurile artei.

Tumultul interior le acoperă. Pacea sufletului le scoate în relief. Omul care se pregăteşte pentru întâlnirile artei trebuie să opereze în sine acel katharsis, acea purgare a pasiunilor care nu este numai un efect al artei, dar şi o condiţie a ei. Să adăugăm că această stare de pregătire morală care caracterizează atitudinea estetică trebuie să-şi întindă acţiunea ei asupra felului durabil de a fi al sufletului. „Niciodată ochiul n-ar putea privi soarele, scrie Plotin, dacă el însuşi n-ar deveni asemănător cu soarele, nici sufletul n-ar putea contempla frumuseţea fără să fie frumos. Fiinţa care vrea să contemple pe Dumnezeu şi Frumuseţea trebuie să devină zeiască şi frumoasă”. 3 Oamenii înecaţi în brutalitate, sufletele grosolane nu pot adopta niciodată atitudinea estetică; frumuseţea naturii şi a artei rămâne mută pentru ei. Şi dacă este adevărată observaţia lui Schiller din *Scrisori asupra educaţiei estetice* că frecventarea artei produce acea stare de armonie lăuntrică favorabilă moralităţii, nu este mai puţin adevărat că armonia internă şi un anumit grad de rafinare morală sunt condiţii indispensabile pentru a stabili contactul cu frumuseţea.

În sfârşit, atitudinea estetică însumează şi unele impulsiuni. Este în sufletul transpus în atitudinea estetică o voinţă de a se dărui aspectului sensibil, de a absorbi spectacolul ca spectacol, plăcerea de a urmări ceea ce se desenează în suprafaţa lucrurilor. Fără îndoială, receptarea completă a artei cuprinde, după cum vom vedea şi mai târziu, elemente critice şi analitice, acte de judecată şi estimaţie destul de dezvoltate, dar poziţia iniţială în faţa artei, atitudinea estetică csic constituită în primul rând din**tr-**o abandonare naivă a spiritului în piilerea aparenţei. Atitudinea practică reacţionează activ faţă de datele lealităţii; atitudinea teoretică le prelucrează sistematic, pe când cea estetică le absoarbe pur şi simplu. Fiinţa orientată estetic nu vrea să stăpânească realitatea, nici **s-**o

modifice sau **s-**o exploateze, nici **s-**o înţeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existenţă, în expresia ci sensibilă.4 Şi cum atitudinea estetică poate fi îndreptată nu numai către operele artei, care o solicită îndeosebi, dar şi către oricare alte înfăţişări ale lumii şi vieţii, fiinţa care priveşte din unghiul ei nu face parte nici din tabăra luptătorilor, nici din aceea a cercetătorilor; ea se rânduieşte printre amatori. Rămânând la suprafaţa pitorească a lucrurilor, ei renunţă de a sonda adâncimea lor şi refuză de a întreprinde vreuna din luptele menite a le schimba chipul şi desfăşurarea. Amatorii nu rămân cu toate acestea în afară de câmpul activ al culturii omeneşti, căci atunci când luptele vieţii practice ameninţă să degenereze în brutalitate şi când cercetările iscusite ale minţii riscă să se piardă în subtilităţi zadarnice, atitudinea amatorului estetic poate fi invocată pentru a reîmprospăta virtuţile indispensabile ale rezervei şi armoniei interioare, ale iubirii simple şi naive pentru realitatea sensibilă. Astfel, **într-**o vreme care preţuieşte atâta fiinţa activă, omul încordat către îndoitul scop al stăpânirii şi cunoaşterii, poate nu este rău să se păstreze undeva preţuirea omului dezarmat în faţa unei realităţi căreia nu doreşte decât să i se dăruiască cu iubire.

3. PRIMA IMPRESIE ŞI
DESFĂŞURAREA RECEPTĂRII ARTISTICE

Receptarea artistică este un proces care se desfăşoară în timp. Neajunsul de căpetenie al vechilor teorii despre contemplaţia estetică pornea de la faptul că se considera drept o reacţiune momentană şi completă în această unică clipă a ei, un proces care nu se desăvârşeşte decât treptat şi reclamă o durată mai mult sau mai puţin lungă. I) nu; i cum am arătat mai sus, observaţia valorează atât pentru operele cm³ folosesc mijloace succesive, cât şi pentru acele care utilizează mi loace coexistenţiale. Există cu toate acestea o anumită impresie pe care ne-o lasă

operele artei, chiar în prima clipă a contactului cu ele. Ar fi însă greşit dacă am reduce întreaga sferă a trăirilor prilejuite de artă la această unică şi primă impresie. Procesul receptării operei se continuă mult după aceea şi se îmbogăţeşte treptat.

În ce constă însă prima impresie trezită de o operă de artă? Mai întâi sentimentul de a fi alunecat sub o influenţă exterioară, de a suferi sugestia unei anumite prezenţe situate în afară de noi. Psihologul Paul Souriau a comparat efectul acestei prime întâlniri, pe care el o denumeşte „extazul admirativ”, cu hipnoza. Aceeaşi alunecare sub o înrâurire străină şi **într-**un caz şi în altul, aceeaşi inhibiţie a funcţiunilor critice ale spiritului, aceeaşi suspendare a sentimentului duratei care face pe insul cufundat în contemplaţia acestei prime clipe **s-**o resimtă drept eternă. În această stare, scrie Souriau, „nu mai judecăm şi criticăm şi nu mai încercăm nicio uimire. Orice activitate încetează; nu mai facem altceva decât să privim. Nu mai reacţionăm în niciun fel la impresia pe care obiectul o face asupra simţurilor noastre, suportâ**nd-**o în chip pasiv. Nu ne întrebăm dacă obiectul este frumos şi pentru care motive. Ne mulţumim numai să ne fixăm spiritul şi ochii asupra lui, păstrând acelaşi surâs vag pe buze, aceeaşi emoţie voioasă în inimă, aceeaşi imagine suspendată în spirit. Este o stare de pură contemplaţie. Nu este însă şi o stare hipnotică?” 1 Desigur, pentru ca starea de sugestie, care este sensibilă din primul moment, să devină „extazul admirativ” despre care vorbeşte Souriau, un sentiment nou trebuie să intervină. Este vorba de sentimentul unei anumite valori înalte şi excepţionale. Suntem, cu alte cuvinte, conştienţi sau semiconştienţi încă din primul moment de a suferi acţiunea sugestivă a unui obiect extern, care posedă o valoare rară şi de un grad înalt. Acte valorificatoare se amestecă deci în această primă clipă a contemplaţiei, deşi nu acte de valorificare

logică, ci numai sentimentală. O astfel de constatare limitează analogia pe care crede Souriau a o putea stabili între extazul admirativ şi hipnoză. În adevăr, hipnotizatul nu reacţionează prin admiraţie, aşadar prin**tr-**o acţiune de valorificare a individului care îl ţine sub puterea sa, pe când contemplatorul artei execută o astfel de valorificare şi manifestă, chiar din primul moment, o atitudine mai activă decât a personajului cu care a fost comparat.

Dar analiza primei impresii nu se completează decât dacă ţinem seama şi de un anumit răsunet în cenestezie, de conştiinţa surdă a unor modificări organice. Psihologii au descris prima impresie pe care o primim de la artă mai cu seamă sub acest raport. „La atingerea frumosului, scrie Leveque, totul este puternic şi dulce, energic, binefăcător şi delectabil. Sufletul primeşte din această atingere un plus de viaţă care îl umple şi se manifestă în afară. E o plăcere arzătoare, intensă, strălucitoare, care nu numai că ne exaltă toate facultăţile psihologice, dar care, trecând de la suflet la corp, ne accelerează circulaţia sângelui, face bătăile inimii mai rapide şi ne însufleţeşte chipul, aşternându-ne pe obraji o purpură uşoară şi curată, deopotrivă cu a sănătăţii”. 2 M. Desoir, unul din primii esteticieni cărora le revine meritul de a fi considerat receptarea artei ca un proces, este şi el de acord că prima impresie pe care o primim de la artă este saturată de senzaţii organice, o împrejurare care ar explica intensitatea şi siguranţa cu care această primă impresie se produce.3 Mai târziu, când intervin asociaţii personale din sfera feluritelor interese extraestetice cu care întâmpinăm arta şi când se adaugă acte conştiente de valorificare logică, tăria şi siguranţa primei impresii se atenuează. Contemplatorul admite discuţia pentru că în sufletul său se strecoară îndoiala. Prima impresie este însă categorică şi dogmatică, «pentru că ea reprezintă reacţia instinctivă şi organică a omului în faţa artei.

Dacă acum ne întoarcem privirile de la ceea ce se întâmplă în subiectivitatea contemplatorului pentru a ne întreba ce elemente din structura obiectivă a operei sunt asimilate în scăpărarea de fulger a acestui prim moment, constatăm că răspunsurile psihologilor sunt destul de unitare. Contemplatorul întrevede în această clipă mai cu seamă laturile sensibile ale operei, calităţile ei de formă şi culoare, ceea ce Fechner numea cu o singură expresie „factorul direct”. Reprezentarea subiectului, dacă ne restrângem la chipul de a recepta un tablou, reproducerea sentimentelor întipărite pe fizionomia personajelor pictate, valorificările critice etc. sunt stări şi acte care intervin mai târziu. Prima clipă impune conştiinţei mai cu seamă elementele sensibile ale operei. O elevă a lui O. Kiilpe4, care întreprinsese el însuşi cercetări în această direcţie, studiind în mod experimental desfăşurarea receptării artistice, a putut stabili cu oarecare exactitate primatul sensibilului printre feluritele laturi ale operei care se impun mai întâi conştiinţei. Prezentând unui număr de nouă persoane o serie de reproduceri artistice şi cerâ**ndu-**le declaraţii introspective, după ce le expuse două, cinci, şapte sau zece secunde, a putut constata că factorul direct lucrase, după primele două secunde, în 75, 2% din cazuri, un procent pe care nu-l mai atinge niciunul din celelalte aspecte ale operei, cum ar fi conţinutul, valorificările etc., şi trăirile corelative, afară de asociaţii (75, 6). Un rezultat care coincide în parte cu constatarea principială a lui Dessoir: „Contemplatorul neprevenit vede şi se bucură mai întâi de însuşirile spaţiale şi coloristice”. De altfel, Dessoir a întreprins şi el interesante cercetări experimentale, şi nu cu subiecte banale, ci cu unii dintre cei mai renumiţi specialişti în ale esteticii şi istoriei artei, pentru a ajunge la aceleaşi rezultate. Chiar pentru aceştia, opera de artă trăieşte mai întâi prin însuşirile ei sensibile. Şi este interesant de urmărit cum, chiar în cazul unor

personalităţi experte în ale artei, cuprinsul intelectual al operei se clarifică treptat uneori abia după a doua sau chiar a treia contemplaţie.5 Dacă acum încercăm să închidem **într-**o singură formulă toate elementele pe care analiza le**-**a pus în evidenţă, putem spune că *prima impresie în faţa artei este făcută din sentimentul unei influenţe care se exercită asupra noastră, emanând de la un obiect resimţit ca preţios şi care, prin însuşirile lui sensibile, reuşeşte să trezească în noi o reacţie cenestezică intensă şi precisă*. Ne**-**am servit în analiza întreprinsă de cazul pe care nil oferă operele picturii. Prima impresie în faţa unei bucăţi muzicale sau a unui poem nu este însă cu mult deosebită. Fără îndoială, prima impresie despre care poate fi vorba aci este impresia de totalitate, care se însumează după ce întreaga compoziţie muzicală sau întregul poem au fost citite sau ascultate, în cursul acestor operaţii, multe acte intelectuale şi afective au putut să intervie în contemplaţie, dar îndată ce impresia finală de ansamblu este stabilită, tonul ei este dat mai cu seamă de calitatea sensibilă a întregului şi de reacţia noastră organică în faţa lui. Cu acest înţeles se vorbeşte de opere poetice şi muzicale *calde*, *reci*, *zguduitoare*, *respingătoare*, *greoaie*, *fluide* sau *aeriene* etc., de fapt tot atâtea însuşiri pe care le înregistrează senzoriul organic.

Îndată ce prima impresie **s-**a consumat, procesul receptării continuă să se desfăşoare, asumâ**ndu-**şi noi elemente. Este o problemă interesantă aceea de a şti în ce ordine apar aceste elemente felurite.

M. Dessoir crede a putea putea afirma că după prima impresie urmează înregistrarea conţinutului şi apoi asociaţiile. Dar constatările sale în această privinţă rămân destul de sumare. Un grad superior de preciziune ating rezultatele anchetei întreprinse de Emma von Ritook. Deosebind feluritele elemente ale afectului estetic şi calculând procentul cu care fiecare din acestea **s-**a produs

după două, cinci, şapte sau zece secunde, cercetătoarea a putut stabili următorul interesant tablou relativ la dezvoltarea în timp a contemplaţiei:

	Factor direct Compoziţie	Simpatie obiectivă	Simpatie subiectivă	Conţinut	Asociaţie	Sentiment în leg. cu starea eului	Valorificare! sentimentală
2”.	75, 2	42, O	4, 6	43, 7	75, 6	22, 4	64, 8
5”.	82, 9	47, 9	9, 6	45, 8	87, 5	21, 3	52, 4
7”.	83, 1	45, 5	14, 1	45, 9	89, 8	22, 3	48, 8
10”.	82, 8	51, 9	16, 7	43, 5	83, 7	32, 6	48, 4

Examinând acest tablou cu atenţie, observăm că ceea ce se impune din primul moment sunt factorul direct şi asociaţiile (pe care Dessoir le trecea în al treilea rând). Cel mai mare număr de declaraţii au consemnat prezenţa acestor elemente în primele două secunde ale contemplaţiei (75, 2 şi 75, 6). Ambele aceste elemente se găsesc în creştere până **într-**a şaptea secundă (83, 1 şi 89, 8). În schimb, valorificarea sentimentală scade în acelaşi interval de la 64, 8 până la 48, 8, în timp ce valorificarea critică creşte de la 35, 2 la 51, 2. Cresc de asemenea clarificarea conţinutului (de la 43, 7 la 45, 9) şi sentimentele simpatetice (obiective, de la 42, O la 45, 5, şi subiective, de la 4, 6 la 14, 1). După a şaptea secundă a contemplaţiei, reacţiile în legătură cu factorul direct, cu conţinutul, cele asociative şi valorificarea sentimentală descresc (83, 1 – 82, 8; 45, 9 – 43, 5; 89, 9 – 83, 7; 48, 8 – 48, 4). Cresc în schimb sentimentele simpatetice (45, 5 –

51, 9; 14, 1 – 16, 7) şi, cum am mai spus, valorificarea critică (51, 2 – 51, 6). Cresc de asemeni sentimentele în legătură cu starea generală a eului, cum ar fi tristeţea, duioşia, neliniştea etc., care ne pot cuprinde în timpul contemplaţiei. Mişcarea acestora din urină este descendentă în primele şapte secunde (de la 22, 4 la 22, 3), pentru a spori în mod considerabil în cele trei care le urmează (de la 22, 3 la 32, 6). Tabloul care se poate întregi din toate aceste date nu conţine trăsături prea energice. Sigur este că pe măsură ce procesul recuperării artistice se dezvoltă, atitudinea critică a spiritului creşte în importanţă, totuşi, nu în paguba reacţiilor sentimentalele vreme ce sentimentele simpatetice şi cele în legătură cu starea eului ni **s-**au arătat în creştere până în a zecea secundă a contemplaţiei.

De altfel, statistici ca cele de mai sus permit concluzii numai în legătură cu un caz mediu şi ideal, pe care realitatea concretă şi individuală a contemplaţiei îl poate infirma în numeroase ocazii. Aşa, de pildă, dacă obiectul contemplaţiei actuale este cunoscut din**tr-**una sau mai multe contemplaţii anterioare, atunci atitudinea critică poate fi mai vie din primul moment. Nu numai vizitarea repetată a unui muzeu, dar şi lectura pentru a doua sau a treia oară a unui roman sau a unui poem liric pot trezi observaţii de natură critică şi acte valorificatoare care lipseau contemplaţiei iniţiale. În al doilea rând, diferenţa individuală a contemplatorului imprimă totdeauna o desfăşurare specială a procesului receptiv. Altfel va decurge contemplarea pentru omul naiv din popor şi altfel pentru cunoscător şi artist. În anchetele întreprinse de Dessoir cu personalităţi eminente din domeniul esteticii, observaţii consemnate după două secunde de contemplaţie conţineau detalii tehnice şi istorice care în alte împrejurări n**-**ar fi putut apărea sau, cel puţin, n**-**ar fi ocupat acelaşi loc în ansamblu. Apoi, bogăţia şi promptitudinea

asociaţiilor este întotdeauna mai mică sau mai mare, după gradul de afinitate dintre operă şi vârsta, condiţia sau formaţia specială a contemplatorului. Din proprie experienţă pot spune că **într-**un mod cu totul deosebit am receptat romanul lui Al. Vlahuţă *Dan*, în vremea adolescenţei mele şi mai târziu, când **s-**a întâmplat să**-**i recitesc. În ultima împrejurare n**-**am mai putut obţine imensul răsunet asociativ care alcătuise farmecul primei lecturi; în schimb, toată vremea mă menţineam **într-**o vigilenţă critică de care altă dată eram cu totul străin. Desfăşurarea receptării se producea astfel în condiţii schimbate. În fine, această desfăşurare n**-**are un sens ireversibil. Deşi, în mod natural, spiritul trebuie să treacă de la contemplarea operei la laturile ei pur sensibile, la înţelegerea conţinutului ei intelectual, apoi la acte de valorificare etc., nu este exclus ca din când în când drumul acesta să fie parcurs şi în sens invers. Sunt momente de oprire şi revenire în cursul oricărei contemplaţii. Receptarea operei nu este doar o acţiune sistematică, executată după o ordine prescrisă şi imutabilă. O astfel de lipsă de fantazie în modul de a ne**-**o apropia ar compromite o bună parte din farmecul artei. Frecventarea unei opere seamănă mai mult cu rătăcirea nestânjenită a insului sedus de varietatea peisajului pe care îl străbate. Iată atâtea motive pentru care nu vom descrie elementele componente ale receptării artistice, în sensul dezvoltării lor, ci în structura pe care ele o întregesc.

4. ELEMENTELE RECEPTĂRII ARTISTICE

a) ELEMENTE EXTRAESTETICE

Analizând structura generală a artei, am arătat, încă din prima parte, că nu tot ce cuprinde arta este estetic. Estetică este în artă numai acţiunea de prelucrare a unui material în scopul întocmirii unei unităţi autotelice şi expresive pentru sufletul artistului. Materialul pe care îl prelucrează artistul nu este el însuşi estetic. Artistul îşi

construieşte opera sa din**tr-**o materie împrumutată vieţii comune şi, printre altele, din sentimente, idei şi tendinţe răsărite în împrejurările practice ale existenţei omeneşti. Dacă este însă aşa, se înţelege atunci că în răsunetul subiectiv pe care îl produce arta esteticul se amestecă tot timpul cu extraesteticul. Există în decursul receptării operei artistice senzaţii, sentimente, idei sau acte ale spiritului dependente de calitatea estetică a operei. Dar sunt tot atâtea elemente ale vieţii sufleteşti care, deşi opera le pune în mişcare, nu pot fi considerate ca estetice, de vreme ce ele pot fi trăite şi în împrejurări practice ale vieţii. Astfel, după cum **s-**a arătat adeseori în psihologia mai nouă, putem distinge în afectul total inspirat de artă un prim strat de emoţii elementare rezultate din răsunetul în conştiinţă al unor modificări organice. O tragedie ne zguduie. O povestire sumbră ne înfioară. O tiradă patetică ne înalţă. Un *allegro* muzical ne înviorează. Aceste feluri de a vorbi analizează bine primul strat de emoţii elemeiilaic răsărit din influenţa artei asupra sistemului vegetativ. Dai aceste emoţii n**-**au nimic specific estetic în ele, pentru că zguduiţi, înfioraţi sau înviorаţi putem fi nu numai de o operă de artă, dar şi în alte circumstanţe. Guyau avea dreptate să observe că o operă de artă lucrează **într-**un fel difuz şi întăritor, la fel cu acţiunea unui pahar cu lapte absorbit în aerul tare al unei culmi muntoase, la sfârşitul unei ascensiuni obositoare. Guyau se înşela însă când considera în această fericită modificare a cenesteziei unul din efectele specifice artei, căci în realitate arta se întâlneşte în această înrâurire cu alte multe situaţii. Nu numai arta şi nu numai paharul cu lapte al lui Guyau, dar şi o zi de repaus în aer curat, o veste bună primită după săptămâni de aşteptare penibilă, o satisfacţie de amor propriu etc. pot modifica în chip fericit cenestezia noastră. Cum însă tuturor acestor situaţii nu le putem recunoaşte nimic estetic, nici sentimentelor

produse de ele sau înrudite cu acestea nu le putem acorda calitatea estetică. În loc deci de a face, împreună cu esteticianul francez, din emoţia estetică o varietate mai adâncă a agreabilului, este mai nimerit a spune că agreabilul, dar şi alte emoţii dezvoltate din modificări cenestezice sunt simple elemente extraestetice ale unui afect total.

Multă vreme **s-**a susţinut că arta nu lucrează decât asupra simţurilor superioare, asupra văzului şi auzului şi asupra imaginaţiei reproductive în legătură cu datele acestora. Arta trecea, în primul rând, drept o activitate a ochiului şi urechii. **S-**a tăcut deci un prim pas însemnat în psihologia receptării artistice în clipa în care **s-**a pus în lumină rolul senzaţiilor inferioare şi, printre ele, al senzaţiilor organice, în cuprinsul receptării, deşi acest rol trebuie înţeles ca extraestetic, şi nu ca estetic. Unul din cercetătorii care şi-au câştigat mai multe merite în această nouă orientare a psihologiei artei a fost fără îndoială Robert Vischer. Cercetătorul german, fiul marelui estetician Th. Fr. Vischer, a observat că plăcerea sau neplăcerea pe care le încercăm în legătură cu unele forme provin din faptul că ele sunt de acord sau contrazic structura şi modul de a funcţiona al unui anumit organ de-al nostru sau al organismului nostru în general.1 Putem spune, de pildă, că iubim simetria pentru că noi înşine suntem organizaţi simetric. Cum este însă posibilă această comparaţie? Prin aceea, răspunde Robert Vischer, că orice senzaţie, absorbită prin ochi, este de îndată difuzată în adâncimile organizaţiei noastre şi resimţită ca senzaţie vitală. Feluritele domenii ale sensibilităţii nu stau izolate unele faţă de altele. O stradă însorită, privită prin ochelari albaştri, cheamă nu ştiu ce senzaţie de răcoare. Iar faptul că vorbim uneori de „culori strigătoare” ilustrează atracţia care există între culori şi sunete. Dacă există însă afinităţi între senzaţiile optice şi cele acustice sau de temperatură,

sunt de notat astfel de afinităţi şi între senzaţiile optice şi cele vitale. Conţinutul acestora din urmă este proiectat în obiectele frumoase, pe calea acelei simpatii estetice (*Einfiifhlung*), pe care Robert Vischer a fost printre cei dintâi **s-**o descrie. Rolul senzaţiilor organice în starea estetică a fost, după Robert Vischer şi uneori independent de el, adesea pus în lumină. Mai cu seamă în legătură cu muzica, funcţiunea lor a fost subliniată cu toată energia. Astfel, Lionel Daunac, care a consacrat o limpede cercetare psihologiei muzicale, afirmă odată că „armonia internă”, în care se recunoaşte unul din principalele efecte ale muzicii, este în primul rând o stare a corpului. „Cuvântul acesta, scrie Daunac, nu este tocmai ce cred poeţii. Armonia despre care poeţii cred că există în suflet este de fapt o armonie corporală. Ea este făcută din elemente organice vibrând în chip simultan şi a căror prezenţă şi bunăstare ne devin sensibile”. 2 După cum „euforia” muribunzilor, adaugă Daunac, a fost interpretată uneori **într-**un sens spiritualist, tot astfel şi starea de armonie pe care o provoacă muzica. Psihologul are însă dreptul să corecteze această iluzie, evidenţiind răsunetele organice pe care le culegem în sentimentele de armonie, de bunăstare, de înălţare şi uşurinţă pe care le trăim în contact cu muzica. Poate însă că importanţa senzaţiilor organice pentru starea estetică în genere **n-**a fost niciodată mai bine pusă în lumină ca de Karl Groos. Pentru Groos, senzaţiile pe care le trăim în senzoriul organic sunt absolut constitutive pentru starea estetică. Nu numai sentimentele pe care le încercăm la ascultarea muzicii, dar şi acelea care se dezvoltă în faţa operelor plastice sau cu prilejul lecturii unei poezii se alimentează din acest izvor. „Dacă, de pildă, poetul, scrie Groos, nu se pricepe să producă, prin sunetul şi înţelesul cuvintelor sale, anumite procese fiziologice în organismul ascultătorilor săi, care să pătrundă ca sentimente corporale în conştiinţa lor, sau

dacă ascultătorul însuşi se refuză în această privinţă (fie din pricina insensibilităţii, fie din aceea a unei oboseli care poate să cuprindă chiar pe insul predispus estetic), atunci poezia poate fi înţeleasă sau judecată, dar emoţia nu are loc”. 3 Câtă importanţă au senzaţiile organice, ne spune (iioos, mai cu seamă cele viscerale, pentru constituirea emoţiilor în genere (şi prin urmare şi a emoţiei estetice în special) ne-o dovedeşte cazul expus de R. d’Allonesc (*Revae philosophique*, vol. 60, 1905) relativ la femeia Alexandrina X., care, în urma unei maladii, pierzând sensibilitatea organelor digestive, a pierdut în acelaşi timp nu numai orice senzaţie de foame sau sete, dar şi facultatea de a încerca orice emoţii mai înalte.

Punerea în valoare a factorului cenestezic în receptarea operei de artă a însemnat fără doar şi poate un progres al cercetării. Cine nu ţine seama de el nu poate nicidecum să-şi explice ceea ce se înţelege prin acţiunea răscolitoare sau înviorătoare a artei. Astfel de expresii desemnează evenimente care se petrec în corpul nostru şi pe care conştiinţa le resimte ca senzaţii cenestezice. Eroarea apare însă în momentul în care aceste elemente, cu rol hotărât în receptarea artistică, sunt interpretate ca nişte elemente estetice. Căci această din urmă calificare trebuie **s-**o păstrăm numai în legătură cu evenimentele subiective care se dezvoltă în contact exclusiv cu opera de artă, pe când senzaţiile cenestezice, după cum am arătat, pot apărea şi în alte împrejurări. Factorul cenestezic în ansamblul receptării artistice alcătuieşte deci o parte din latura lui extraestetică. Aspectul propriu-zis estetic trebuie căutat în altă parte. El se dezvoltă numai în raport cu particularităţile structurale, obiective ale operei de artă. De aceea J. Volkelt are dreptate să observe că senzaţiile cenestezice „aparţin mai degrabă răsunetului sentimental subiectiv al esteticului” 4. Tot atât de potrivită este remarca lui Th. Lipps că în starea estetică mă găsesc

cufundat „în contemplarea *obiectului* frumos, şi tocmai de aceea *nu* în contemplarea evenimentelor din corpul meu” 5. Iată tot atâtea amendări preţioase, mai ales dacă ţinem seama de tabăra din care ne vin.

Acelaşi lucru se poate afirma despre rolul asociaţiilor în receptarea artistică. Nu încape îndoială că orice atingere cu opera de artă produce un curent asociativ de senzaţii, idei şi sentimente. Fechner a evidenţiat cu succes împrejurarea, stabilind „principiul asociaţiei”, valabil de altfel nu numai pentru artă, dar şi pentru oricare alte obiecte pe care le resimţim frumoase. De ce ne place o portocală, se întreabă Fechner, mai mult decât o bilă de lemn având aceeaşi formă şi culoare ca şi ea? „Acel care priveşte o portocală vede numai o pată rotundă şi galbenă? Cu ochiul simţurilor, poate că da; dar cu cel spiritual percepe un obiect cu miros plăcut, cu gust înviorător, crescut **într-**un pom frumos, **într-**o ţară frumoasă, sub un cer cald; el vede, ca să zicem aşa, toată Italia reprezentată în ea, ţara către care ne**-**a împins totdeauna o nostalgie romantică. Din amintirea tuturor acestor fapte se compune culoarea spirituală a obiectului. Pe când acela care consideră o bilă galbenă de lemn nu poate vedea în dosul petei galbene decât lemn gol, lucrat de strungar şi lăcuit de vopsitor”. 6 Impresiile asociative pe care le stârneşte orice aspect al frumuseţii şi, în primul rând, opera de artă, pot lua două drumuri. Ele pot lua drumul unei perindări succesive prin cercul conştiinţei, al acelei libere reverii care compune o bună parte din ceea ce se numeşte „contemplaţia” artistică. Cercetătorii au arătat mai demult că astfel de asociaţii stau în afară de impresia estetică propriu-zisă. Ele alcătuiesc, faţă de aceasta, ceva mai degrabă superficial şi periferic. Unitatea impresiei estetice poate îi apoi compromisă de valul prea bogat al acestor libere asociaţii în marginea ei. Astfel de obiecţii ridica J. Volkelt împotriva principiului asociaţiei încă din anul în

care apărea cartea lui Fechner. După cum **s-**a văzut însă mai târziu, Volkelt greşea când valorifica asemenea obiecţii tocmai împotriva lui Fechner, care preconizează un alt drum al asociaţiei.7 Acest al doilea drum al asociaţiilor constă în cristalizarea lor în jurul impresiei directe, încât, după cum spune Fechner, cele dintâi „se asociază atât de imediat cu intuiţia, se contopesc cu ea atât de complet, încât par a constitui o parte esenţială a intuiţiei”. Astfel de asociaţii nu mai sunt nici superficiale, nici periferice faţă de impresia estetică propriu-zisă şi nici sustrase unităţii ei. Ele sunt, mai degrabă, considerate drept „culoare spirituală” a obiectelor, parte integrantă a impresiei nemijlocite pe care ele ne-o produc şi dependentă direct de particularităţile de structură ale acestor obiecte. În această calitate **s-**ar cuveni deci să recunoaşten elementului asociativ rolul unui factor estetic în ansamblul receptării artistice. Fără îndoială că asociaţiile din acest al doilea tip nu sunt absolut arbitrare şi că ceea ce **s-**a numit „culoarea spirituală” nu este făcută din elemente asociative cu totul întâmplătoare. Obiectul estetic conţine în sine o anumită virtualitate asociativă, care face să se polarizeze în jurul lui numai asociaţiile care îi convin şi care îl pot interpreta. Cine contemplă, de pildă, pânza lui Tizian *Amor sacru şi profan* este oarecum constrâns să asocieze reprezentări din domeniile civilizaţiei antice şi creştine şi ale comparaţiei loi şi. În toate acestea, trebuie să recunoaştem că aceste asociaţii obli-atorn nu sunt determinate de obiectul respectiv, întrucât el aparţine sicici estetice. Pânza lui Tizian cheamă reprezentări din câmpul celor două culturi nu prin faptul acţiunii de plăsmuire estetică pe care ea o reprezintă, ci prin gândul eteronomic introdus în materia asupra căreia **s-**a aplicat amintita acţiune plăsmuitoare. Dacă putem spune astfel, pânza lui Tizian determină reprezentările asociative despre care **s-**a vorbit nu întrucât este o operă de artă, ci

întrucât este o operă de cugetare. Întocmai ca senzaţiile cenestezice, tot astfel şi asociaţiile, deşi rolul lor în procesul receptării artistice este incontestabil, nu aparţin laturii lui estetice. Asociaţiile aparţin laturii extraestetice a acestui proces. Ele alcătuiesc în răsunetul subiectiv factorul corelativ cu elementul eteronomic al operei de artă. Prin mijlocirea lor, individul poate răspunde artei cu ansamblul intereselor morale, sociale, filosofice sau religioase ale fiinţei sale. Cine nu este în stare să răspundă cu acest ecou artei nu o poate absorbi în toată multiplicitatea intenţiilor ei. Dar cine **s-**ar mulţumi numai cu acest ecou n**-**ar nimeri ceea ce este specific estetic în receptarea artei.

În sfârşit, latura extracstetică a receptării artistice se completează prin**tr-**o mulţime de sentimente despre a căror natură rămâne să ne dăm scama. Distincţia pe care trebuie **s-**o facem în această privinţă este cu atât mai importantă cu cât pentru majoritatea opiniilor răsunetul subiectiv al artei este dominat de nota sentimentală. Pentru insul cu o educaţie incompletă, a recepta subiectiv o operă de artă înseamnă în primul rând a trăi sentimentul mai intens. Iar sentimentele la care individul amintit se gândeşte sunt deopotrivă cu acele trăite în împrejurările practice ale vieţii, în victoriile sau înfrângerile ei, în clipele de speranţă, de teamă sau de deznădejde. Fără îndoială că astfel de sentimente îşi au rolul lor în procesul de asimilare a artei. Iar aceste sentimente sunt, după excelenta clasificare a lui Volkelt, de trei feluri: sentimente pe care le atribuim aspectelor înfăţişate de artă, sentimente cu care reacţionăm faţă de acestea şi sentimente care colorează starea generală a eului nostru, ca o urmare a participării noastre la aspectul evocat din viaţă sau natură. s Aşa, de pildă, cine asistă la reprezentaţia *Regelui Lear* de Shakespeare trăieşte în acelaşi timp deznădejdea bătrânului rege şi ambiţia fiicelor

lui, Goneril şi Regan, apoi compătimire adâncă pentru Lear şi indignare faţă de fiicele ingrate, în fine, un sentiment general de răscolire şi înălţare ca un răsunet învăluitor al destinului măreţ în tragismul lui, care ni **s-**a desfăşurat în faţa ochilor. Să numim aceste trei feluri de sentimente: *obiective*, *reactive* şi *dispoziţionale*. Fireşte, după natura operei de artă, ele pot fi inegal distribuite de-a lungul procesului de receptare şi, în anumite împrejurări, unele din ele pot fi limitate în mare măsură. Astfel, în faţa *Călătoriei spre Cythera* a lui Watteau, contemplatorul poate trăi sentimentul obiectiv al graţiei şi veseliei întipărite pe figura şi în atitudinile personajelor reprezentate, apoi sentimentele reactive de simpatie, poate colorată sexual, pe care aceste personaje ni le inspiră şi, în fine, sentimentul dispoziţional de uşurinţă şi prospeţime care răsună câtva timp în noi şi după ce am încetat a privi tabloul. Partizanii teoriei simpatiei estetice (*Einfuhlimg*) pretind că trăim sentimente obiective, atribui**ndu-**le chiar aspectelor care, după firea lor, nu pot ele însele să le încerce, de pildă sentimentele de forţă şi cutezanţă pe care le proiectăm în muntele înălţat către înălţimile ameţitoare ale văzduhului. Şi ceea ce se petrece în noi în faţa naturii revine şi cu ocazia redării ei artistice. Fără a analiza mai de aproape aci teoria simpatiei estetice, putem totuşi observa că există unele varietăţi ale artei în procesul receptării cărora, deşi sentimentele obiective pot ocupa un anumit loc, ele sunt totuşi copleşite de sentimente aparţinând unui alt tip, de pildă tipului dispoziţional. Astfel, privitorul care se opreşte în faţa Catedralei Sf. Petru din Roma poate încerca sentimentul obiectiv al forţei care pare a însufleţi întreaga clădire, deşi din experienţă proprie pot spune că sentimentul dispoziţional al festivului şi grandiosului mi **s-**a părut în această împrejurare mult mai puternic. Ne întrebăm însă ce sentiment obiectiv proiectăm **într-**o compoziţie

muzicală de tip abstract, cum ar fi o fugă de Bach, sau **într-**un ornament geometric? Niciunul sau aproape niciunul. Sentimentele dispoziţionale sunt însă prezente şi în aceste ocazii. Sunt apoi, în arta modernă, curente care tind a menţine în procesul receptării artistice numai aceste din urmă sentimente. Cubismul, de pildă, este animat de intenţia de a elimina orice sentimente obiective şi reactive şi de a reţine numai pe cele dispoziţionale. Oricum ar fi, sentimentele pe care le-am analizat aci aparţin aspectului extracstetic al procesului de receptare, de vreme ce ele pot fi trăite de subiect nu numai în legătură cu arta. Sentimente obiective şi reactive încercăm în toate ocaziile vieţii sociale. În nenumărate împrejurări citim în figura, atitudinile şi acţiunile semenilor noştri sentimentele care şi le răspundem cu sentimentele noastre de reacţie. Cât despre sculimentele dispoziţionale, ele alcătuiesc conţinutul farmecnkii pe care îl degustăm în mijlocul naturii. Dacă deci opera de artă ne inspiia toate aceste sentimente, ca nu o face prin ceea ce este estetic în ele, ci prin ceea ce ele cuprind ca elemente extraestetice şi preestetice. Înainte de a o supune prelucrării estetice, materia operelor posedă virtutea de a inspira toate sentimentele despre care **s-**a vorbit. Nu numai peisajele lui Rubens, dar şi natura flamandă este capabilă de a ne pune în vibraţie sentimentală. Peste aceasta din urmă, peisajele lui Rubens, considerate ca operă de artă, trezesc însă un strat nou de sentimente, acestea din urmă şi nu numai acestea de calitate estetică. Paginile următoare ne vor arăta care sunt afectele propriu-zise care intră în ţesătura receptării estetice.

Să adăugăm că distincţia dintre elementele extraestetice şi cele estetice nu implică nicio subevaluţie faţă de cele dintâi atâta timp cât ambele categorii sunt reprezentative. Evident, dacă contemplatorul nu răspunde artei decât cu laturile extraestetice ale procesului

receptor, spunem că atitudinea sa este inadecuată, şi ca atare inferioară. Tot atât de inadecuată, considerând natura complexă, în acelaşi timp eteronomă şi autonom estetică, a operei de artă, ar fi şi atitudinea contemplatorului care ar inhiba reacţiile sale extraestetice. Pentru un astfel de contemplator, cum din când în când se iveşte, se pierde desigur ceva din adâncimea şi bogăţia ecoului cu care se cuvine a răspunde artei.

b) ELEMENTE ESTETICE

Dacă elementele receptării artistice, analizate până acum, au comună însuşirea de a putea fi produse şi de alte obiecte decât arta şi în alte situaţii decât aceea a contemplaţiei, îndreptăţind ca atare calificarea lor ca extraestetice, elementele propriu-zis estetice, de care urmează să ne ocupăm acum, sunt determinate de ceea ce este autonom estetic în opera de artă, adică de însuşirea lor de a fi plăsmuiri expresive şi originale. Elementele extraestetice mai au însă o trăsătură care le leagă laolaltă. Toate sunt, deopotrivă, evenimente nu numai în legătură cu eul, ceea ce se poate afirma despre orice stare de conştiinţă, dar şi evenimente care, prin tot conţinutul lor, se limitează în interiorul eului. Atenţia individului care în faţa artei încearcă numai senzaţii organice, asociaţii şi sentimente (mai cu seamă sentimente reactive şi dispoziţionale) este concentrată asupra propriului eu, nu asupra obiectului exterior. Efectul răscolitor sau înviorător al artei, asociaţiile pe care le ţesem în jurul ei, sentimentele pe care le trăim în legătură cu ea ne fixează înăuntrul subiectivităţii noastre, închizându-ne în aceeaşi măsură drumul către aspectul exterior. Am recunoscut însă printre particularităţile atitudinii estetice tocmai tendinţa de a te dărui lumii obiective, înalţişării externe. Din această pricină, individul care receptează arta numai prin elementele extraestetice ale procesului receptor se găseşte **într-**o atitudine inadecuată. Un estetician ca M. Geiger

socoteşte chiar că în faţa artei singura atitudine potrivită este aceea a concentrării externe, concentrarea internă rămânând atitudinea unui diletantism sentimental care n-are nimic comun cu arta. „Nu este nicio îndoială, scrie Geiger, că numai concentrarea externă este atitudinea specific estetică. Numai în ea opera de artă este cuprinsă în valorile şi particularităţile structurii ei. Dimpotrivă, pentru concentrarea internă opera de artă este indiferentă în forma ei specifică, singura ci funcţiune fiind de a provoca plăcerea şi de a produce sentimente de tot felul, precum entuziasm, înălţare, beţie, duioşie etc”. Părerea lui Geiger, interesantă şi valabilă întrucât reuşeşte să caracteri/ele şi să condamne diletantismul, nu rămâne însă mai puţin parţială. Căci, după cum se poate deduce din cele înfăţişate mai sus, o receptare completă a artei cuprinzând şi elemente extraestetice şi estetice interesează deopotrivă atât concentrarea internă, cât şi cea externă. Dar chiar în atitudinea estetică cea mai pură, cea mai nealterată, cea mai puţin amestecată cu elemente extraestetice, putem oare spune că concentrarea internă nu joacă niciun rol? Fără îndoială că în atitudinea estetică ne dăruim lumii obiectelor, aspectului exterior, dar odată cu aceasta apar şi unele sentimente pe care nu le putem resimţi decât ca pe nişte evenimente ale subiectivităţii. Pentru a ilustra toate acestea, să luăm un exemplu: în timpul lecturii unui roman, atitudinea estetică selectează, între altele, felul în care diversele episoade se înlănţuiesc către un final care nu poate fi lămurit, întrevăzut. Structura progresivă a romanului determină atitudinea estetică sa reţină anv. l aspect. Dar pe măsură ce urmărim această particularitate obiectiva a operei, înregistrăm, sub forma unui eveniment pur interior, sentimentul interesului. Trebuie oare să eliminăm interesul din sleia elementelor estetice ale receptării operei? Desigur că nu, de vreme ce acest sentiment este strict dependent de particularităţile

obiective ale operei de artă. Teoria lui Geiger ni se pare astfel a avea neajunsul că nu lasă niciun loc sentimentului în procesul receptor. Desigur, atitudinea estetică este în primul rând orientată către exterior, dar în această situaţie ea este însoţită de unele răsunete sentimentale pe care analiza nu poate să şi le ascundă.

Vom spune deci că sentimentele implicate de procesul de receptare estetică a operei fac parte din clasa afectelor *extragenetice*, pe care le vom opune afectelor *endogenetice*. Afecte endogenetice sunt acelea care îşi au pricina şi rădăcina în interiorul omului. Urâtul, melancolia, o anumită bucurie fără motiv, starea de suflet care întovărăşeşte sănătatea sau boala sunt deopotrivă afecte endogenetice. Extragenctice sunt însă toate afectele determinate de feluri de a fi ale lucrurilor străine de noi şi în care ni se relevă particularităţile lor. Sentimentele estetice fac parte din ele. Din această cauză ele nu pot fi niciodată descrise în afară de valorile obiective care le produc. Dar tot din această pricină latura estetică a procesului de receptare artistică nu se rezolvă niciodată în stări de sentiment pure, ci sunt totdeauna amestecate eu stări şi acte intelectuale, menite să ne informeze asupra particularităţilor obiective ale operei. Se înţelege că dacă este aşa, receptarea estetică va lua forme de o diferenţiere minuţioasă, deopotrivă cu aceea afectivă a operelor. Deosebirile dintre receptarea unui concert de Schumann şi a unuia de Stravinsky vor fi deci cu mult mai mari decât asemănările lor. Din această cauză nu se va putea construi niciodată o teorie a receptării care să istovească tot conţinutul trăirilor pe care le încercăm în cazul unei opere individuale. Căci singurul lucra pe care îl poate face o teorie a receptării estetice este să stabilească laturile lui generale şi formale. Acestea sunt corelative cu ceea ce am recunoscut drept momentele constitutive ale artei şi, în primul rând, cu clarificarea şi ordonarea momentului

izolării, aflâ**ndu-**şi corelaţia subiectivă în ceea ce am recunoscut drept atitudinea estetică. Corelaţiile acestea sunt de altfel atât de strânse, încât suntem foarte conştienţi că n**-**am putut descrie, în partea a treia; i cărţii, momentele constitutive ale artei fără a întrebuinţa termeni subiectivi, după cum nu vom putea înfăţişă acum procesul subiectiv ale receptării fără să nu pornim de la suporturile lui obiective.

Am arătat, când am vorbit despre calificare, că în imaginile artei, înfăţişările lucrurilor dobândesc o expresie mai nouă şi mai intensă. Aspecte pe lângă care treceam mai înainte cu indiferenţă, pentru că nu le întrezăream decât prin vălul concepţiilor inteligenţei, capătă în reprezentările artei un chip virginal. Vedem de obicei în lucruri ceea ce ştim mai dinainte despre ele. Arta izbuteşte să îndepărteze acest strat izolator de reprezentări convenţionale, de idei preconcepute, restaurând, pentru a spune astfel, viziunea, audiţia sau intuiţia internă în drepturile lor. Un contact mai apropiat de lucruri şi de mişcările intime ale sufletului omenesc este rezultatul acestui proces. Receptarea artei este în primul rând răsunetul subiectiv al acestei însuşiri estetice a artei. Elementul pur al senzaţiei ocupă un loc precumpănitor în întregul ei. Psihologia neagă însă posibilitatea senzaţiilor simple **într-**o conştiinţă care a dobândit o experienţă oarecare. Ştirile elementare care pătrund în conştiinţă, ni se spune, se asimilează de obicei cu reprezentări mai vechi, în aşa fel încât rareori putem distinge în spectacolul lumii ce aflăm mai apoi cu ce ştim de mai înainte. Poate numai copiii, în primele luni ale vieţii, adică mai înainte de a fi fixat amintiri durabile, încearcă senzaţii simple. Dar la această excepţie mai putem adăuga una. Nu numai copilul, dar şi contemplatorul artei încearcă senzaţii elementare sau asociaţii de senzaţii elementare. O culoare sau un sunet nu sunt pentru el un *semn*, simbolul unei realităţi

conceptuale, aşa cum este pentru psihologia comună a omului care intuieşte în discul colorat care se iveşte pe cer luna, şi în sunetul care sfâşie tăcerea nopţii cântecul cocoşului. În receptarea estetică, contemplatorul izbuteşte să reducă în mare măsură aceste aporturi ale inteligenţei, trăind culoarea şi sunetul ca atare. Evident, uneori senzaţii elementare directe se asociază cu senzaţii reproduse, ca, de pildă, atunci când în faţa unui portret spun că simt catifelarea pielii sau în faţa unei naturi moarte înregistrez frăgezimea legumelor sau umiditatea solzilor de peşte. Senzaţiile vizuale directe se unesc, în astfel de împrejurări, cu senzaţii tactile sau termice, fără ca prin aceasta planul pur senzorial să fie părăsit. În felul acesta, lumea este restituită **într-**un plan mai simplu şi mai naiv de viaţă, **într-**un plan „paradiziac”, după cum **s-**a afirmat uneori **într-**o filosofie religioasă a artei.3 Trebuie să adaiif.am că aceste acte elementare de cunoaştere se întovărăşesc în receptai ea artei cu un sentiment specific de *uimire*. În faţa artei, trăim nu numai lumea ca senzaţie, dar şi revelaţia lumii ca senzaţie. A descoperi sub aspectele uzate ale realului, din pricina frecvenţei cu care le-am perceput, şi înnegurate, din pricina vălului de noţiuni prestabilite cu care îl considerăm îndeobşte, o lume tânără de înfăţişări care se impun puternic simţurilor noastre, produce acel sentiment de bruscă întâlnire cu noutatea, în care recunoaştem unul din factorii cei mai importanţi ai receptării estetice a artei. În aceasta stă experienţa de atâtea ori făcută de oricare din noi, când, privind în reprezentarea lor picturală strada pe care trecem în fiecare zi, sau omul cu care ne-am întâlnit de o mie de ori, spunem totuşi că ni se pare ai fi văzut abia acum pentru prima dată. Adevărul este că prinzâ**ndu-**i în raza atenţiei noastre, altă dată îi *recunoaştem*, dar abia acum îi *vedem* sau *auzim* cu adevărat.

Dar valorile sensibile ale artei, trăite ca obiectul unei

revelaţii, sunt puse în legătură cu personalitatea umană care se manifestă prin ele, şi în felul acesta apare un nou afect estetic. Prin artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realităţii, imprimându-i valori noi şi dâ**ndu-**i mai multă forţă expresivă. Când se produce această corelaţionare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii *stilului* sau *originalităţii*. Intuiţia originalităţii artistului atrage după ea un cortegiu întreg de efecte secundare. Originalitatea artistului îndrumează şi fructifică propriul nostru chip de răsfrângere a lumii. Puterea artei este din acest punct de vedere eminamente sugestivă. Sub influenţa artei ne simţim noi înşine mai productivi. Dincolo de sfera mărginită a operei de artă, lumea întreagă ne apare în lumina ei, îmbogăţită cu valorile pe care ea le**-**a pus în evidenţă, tot astfel după cum un incendiu luminează nu numai locul în care se consumă, dar şi întreaga zare care**-**l înconjoară. Cine şi**-**a vrăjit privirile în spectacolul artei le poartă apoi asupra lumii, descoperi**ndu-**i un farmec nou. Această stare de lucruri este resimţită de noi cu fericirea unui surplus de activitate şi bogăţie lăuntrică. Reprezentarea centrului uman original care a exercitat această înrâurire binefăcătoare asupra noastră se întovărăşeşte apoi cu devotament pentru el. Arta ne face să**-**i iubim pe artist. Nu este totdeauna sigur dacă în receptarea estetică admiraţia noastră, sentimentul aprobării entuziaste se adresează operei de artă sau creatorului ei. Aceste două intenţii ale admiraţiei alternează mai tot timpul. În tot cazul, dacă admiraţia pentru artist lipseşte din procesul receptării, nu putem spune că el este complet. Tot astfel, pentru acei oameni cu o cultură estetică nedesăvârşită, pe care lipsa posibilităţii de comparaţie dintre feluritele opere ale aceluiaşi artist îi împiedică de a resimţi unitatea stilului lor, receptarea artei ia forme elementare şi primitive. De asemeni, cine vede

pentru întâia oară o sculptură aztecă sau o acuarelă japoneză, neputând înregistra ce este original în aceste manifestări de artă, adică ce le revine din felul propriu de a vedea lumea al agentului lor artistic, nu trăieşte valoarea *stilului* ca ceva topit în impresia artistică generală, şi ca atare nu atinge plenitudinea receptării estetice. Analiza trebuie să recunoască şi aceste aspecte printre componentele răsunetului subiectiv pe care arta le trezeşte în sufletul nostru.

Dar opera de artă nu este numai clarificare a lumii şi mediu prin care transpare sufletul artistului, ea este şi produsul unei ordonări, o întrecere a haosului şi arbitrarului în care lumea se prezintă de obicei intuiţiei comune. Refugiul de viaţă în artă marchează păşirea **într-**o lume nouă a ordinii, a necesităţii, a logosului imanent. Toate elementele artei se prezintă **într-**un raport de dependenţă şi condiţionare reciprocă în interiorul unei unităţi. Valorile de relaţie ale. artei sunt percepute de contemplator în forma unor acte de judecată, deocamdată rapide şi confuze, şi dau naştere unor efecte noi. De obicei, valorile de relaţie care compun întregul operei sunt înregistrate de noi în chip succesiv, şi anume, din două perspective deosebite: a) din perspectiva desfăşurării operei către finalul ei (în muzică, poezie, teatru) sau către închegarea icoanei unitare (în arhitectură, sculptură, pictură); b) din perspectiva răsturnată a operei închegate către etapele succesive care au pregătit efectul final. După cum adoptăm una sau alta din aceste două perspective, valorile de relaţie devin izvorul unor afecte estetice deosebite. Cine urmăreşte cum evoluează o dramă către sfârşitul ei, pe care îl presimte, dar nu-l întrevede lămurit, resimte un afect de tipul *plăcerilor anticipate* (noţiune creată de Freud, cf. III, 6, c). Căci există nu numai plăceri ale posesiunii şi saturaţiei, dar şi plăceri ale aspiraţiei şi dorinţei. Toate obiectele menite să satisfacă senzualitatea

noastră sunt încântătoare, mai întâi pentru că sunt râvnite. Opera de artă considerată în desfăşurarea sau în închegarea ei treptată provoacă un astfel de afect: satisfacţia imn aşteptări mereu reînnoite, afectul *interesului*. Când, în line, aclul de înregistrare a operei de artă a ajuns la ţinta lui, atenţia poate lua o atitudine retrospectivă, estimând oportunitatea feluritelor detalii ale operei, felul în care ele **s-**au înlănţuit şi coordonat pentru a produce efectul final. Receptarea estetică se îmbogăţeşte în cazul acesta cu afectul special al *motivaţiei*. Interesul şi motivaţia sunt termeni care par a fi culeşi din cercul experienţelor literare, şi cu toate acestea ei denumesc afecte care, în esenţa lor, rămân identice chiar când sunt trăite în legătură cu alte arte, cum de pildă ar fi muzica, sau chiar în legătură cu aşa-numitele arte spaţiale. Există astfel un interes şi o motivaţie muzicală. Feluritele părţi ale unei sonate sau simfonii se înlănţuiesc după anumite raporturi logice specifice, care ne fac să le înregistrăm cu interes, atâta timp cât se succed, şi să le estimăm sentimental ca motivate, după ce înşiruirea lor **s-**a terminat. Chiar sentimentul care întovărăşeşte percepţia unui acord just este o varietate a sentimentului motivaţiei, după cum o disonanţă provoacă sentimentul neplăcut al înfrângerii motivaţiei. Dacă totuşi muzica, mai cu seamă cea modernă, foloseşte uneori disonanţa, nimeni nu se gândeşte să renunţe la motivaţie, ci numai **s-**o amâne, impresia motivatoare a unităţii urmând să fie câştigată mai târziu, şi cu atât mai multă putere cu cât a trebuit să înfrângă elementele mai rebele. Toate elementele care, în artă, sunt adaptate reciproc şi constituie o unitate favorizează sentimentul motivaţiei, după cum lipsa unităţii şi a coadaptării provoacă sentimentele contrarii. În artele spaţiale, interesul, ca sentimentul adaptării succesive a părţilor în întreg, există de asemeni. Dar cum unitatea, efectul final de ansamblu se încheagă cu rapiditate,

sentimentul interesului este absorbit şi fuzionează cu acel al motivaţiei. Potrivit culorilor, alternanţa şi simetria, echilibrul maselor şi al volumelor, unitatea compoziţiei provoacă deopotrivă sentimentul motivaţiei. Componenta aceasta este prezentă deci şi în receptarea estetică a artelor spaţiale.

Iată atâtea sentimente şi stări intelectuale care intră în receptarea estetică a artei, cu neputinţă a fi reduse la o formulă unică. Multă vreme totuşi lucrul a fost socotit posibil, şi din această năzuinţă au rezultat teoriile care înfăţişau receptarea estetică fie ca percepţia unui conţinut omenesc important, fie ca înregistrare a raporturilor formale, fie ca trăire sentimentală mai intensă, fie ca însufleţire simpatetică a unui aspect exterior, deşi fiecare din aceste formule reprezintă numai o parte a adevărului complex al lucrurilor şi uneori confundă ce este estetic cu ceea ce este extraestetic în totalitatea procesului de receptare. Convinşi de parţialitatea oricărui procedeu unificator şi simplificator, ne-am decis pentru procedeul însumator care a prezidat analiza de mai sus. O întrebare rămâne **într-**acestea liberă. Sentimentele estetice n-au nicio trăsătură comună, mai cu seamă dacă le comparăm cu acelea despre care a fost vorba mai înainte şi pe care le-am grupat în sfera extraestetică? Uimirea care însoţeşte revelarea valorilor sensibile, sentimentul originalităţii, interesul şi motivaţia nu coincid oare în niciun punct? Sentimentele obiective în măsura în care le încercăm şi noi (deznădejdea lui Lear este prin răsunet simpatetic şi a noastră), apoi sentimentele reactive şi dispoziţionale sunt deopotrivă sentimente serioase. Jubilarea pe care o încercăm ascultând *Simfonia a IX-a* a lui Beethoven sau felul zguduitor în care lucrează un roman de Dostoievski sunt sentimente întru nimic deosebite, din punct de vedere calitativ, de acelea pe care le putem încerca în împrejurările cele mai grave ale vieţii.3 Simţim lămurit că

ele se dezvoltă din punctul cel mai adânc al subiectivităţii noastre. Dacă n-ar fi aşa, nu **s-**ar putea înţelege în ce chip poate arta influenţa caracterul unui individ. Arta este însă chintesenţă de experienţă şi, în această calitate, intră ca un factor hotărâtor în experienţa celor care iau contact cu ea. Însemnătatea sentimentelor extraestetice dezvoltate în frecventarea artei, acţiunea lor în adâncime este un fapt care nu se poate tăgădui. Dacă n-am recunoaşte-o, ar trebui să socotim inexplicabil rolul pe care arta I-a deţinut totdeauna în cultura omenească. Dacă însă sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adâncă a subiectivităţii noastre, sentimentele propriu-zis estetice se mişcă în regiunea mai superficială a eului. Pentru a ilustra posibilitatea unor astfel de sentimente, M. Geiger a propus odată comparaţia durerii adevărate pe care o încercăm cu prilejul morţii unei fiinţe iubite cu tristeţea atitudinală pe care ne-o inspiră participarea întâmplătoare la înmormântarea cuiva care n-a însemnat nimic pentru noi. În primul caz, sentimentul urcă din adâncimile eului, în cel de-al doilea, brăzdează numai suprafaţa lui. Toate sentimentele estetice pe care cercetarea le-a pus în lumină fac parte din această ultimă categorie. Iată, de pildă, interesul cu care urmărim desfăşurarea unui roman. Intensitatea acestui afect poate fi deosebit de mare, ca atunci când spunem că „nu putem lasa e; uU\i din mână”, şi totuşi simţim limpede că el nu angajează limţa noastră mai profund, nu ne zguduie şi nu ne modifică. Nici senliim-nint motivaţiei, al revelaţiei sau al originalităţii artistului nu simţim că ar putea dobândi o însemnătate practică pentru noi, deşi tăria lor poate fi destul de mare. Originalitatea artistului poate modifica pentru un timp pe a noastră, impu**nându-**ne o atitudine oarecare, pe care împrejurările aşa zicând serioase ale vieţii o risipesc în scurtă vreme. Oricât de puternice ar fi sugestiile estetice ale artei, rădăcina lor nu se afundă prea adânc. Deosebirea

dintre sentimentele adânci şi cele superficiale nu priveşte deci intensitatea lor, ci numai planul interior în care se situează. Din această pricină nu vom spune totuşi, aşa cum lucrul **s-**a întâmplat de câteva ori în istoria doctrinelor de estetică, de pildă în teoria lui E. von Hartmann, că sentimentele estetice sunt *iluzorii*. Trebuie să ne opunem acestui mod de a vedea mai întâi din pricina conceptului nostru despre artă ca o existenţă *ideală*, dar nu şi *ireală* (cf. III, 3, d.). Dar noţiunea sentimentelor iluzorii mi se pare de-a dreptul absurdă. Căci un sentiment, în momentul în care ocupă actualitatea conştiinţei, nu poate fi decât adevărat, şi nu iluzoriu. Pentru a declara iluzoriu un sentiment, adică trezit de o simplă iluzie, trebuie să-i judec, şi nu să-i resimt. În clipa aceasta însă sentimentul ar înceta să existe. Sentimentele estetice sunt aşadar superficiale, dar nu iluzorii, ci foarte adevărate şi reale.

c) IZVOARELE PLĂCERII ÎN ARTĂ

Am analizat până acum diferitele grupe de fapte sufleteşti care compun procesul de receptare subiectivă a artei, fără a arăta mai de aproape care este tonalitatea afectivă care îl însoţeşte. Această tonalitate pare evidentă esteticienilor psihologi, care denumesc răsunetul subiectiv al artei cu expresia de „plăcere estetică”. Această expresie ascunde însă o simplificare prea superficială. Nu este de loc adevărat că procesul receptării artistice cuprinde numai elemente de plăcere, că este colorat în chip exclusiv plăcut. Încă de la sfârşitul antichităţii, Sf. Augustin a atras atenţia contemporanilor săi asupra paradoxului sentimental al tragediei, care ne face să ne bucurăm de suferinţele eroilor. Cum însă aceste suferinţe trezesc unele răsunete simpatetice şi în sufletul nostru, este limpede că receptarea artistică a unei tragedii nu poate fi liberă de amestecul oricăror elemente neplăcute, deşi rezolvarea înălţătoare a tragicului stârneşte un ecou fericitor şi plăcut. De altfel, nu numai în legătură cu tragedia, dar şi

cu multe alte creaţii artistice, partea de contribuţie a elementelor dureroase în procesul receptării stă mai presus de orice îndoială. Dacă acum ne întrebăm care anume dintre factorii receptării pot fi coloraţi dureros, răspunsul nu poate fi decât unul singur. Numai factorii extraestetici se pot însoţi cu tonalităţi când plăcute, când dureroase, în timp ce factorii propriu-zis estetici se întovărăşesc numai cu tonalităţi plăcute.

În adevăr, modificările cenestezice pe care le determină contemplaţia pot fi sau plăcute, sau dureroase. Difuzarea organică a curentului emotiv echivalează în genere cu o potenţare plăcută a vitalităţii, dar din când în când ea poate face să intervină reacţii hotărât dureroase, zguduitoare sau deprimante, ca în faţa atâtor opere plastice, dramatice sau epice. Asociaţiile pot introduce şi ele o componentă dureroasă, mai ales atunci când tendinţa operei cheamă, pe cale asociativă, propriile noastre tendinţe contrarii. Sunt numeroase cazurile în care o operă, privită din unicul punct de vedere estetic, determină aprobarea noastră, şi totuşi, nu ne contrariază mai puţin, din pricina ideilor neadecuate la fondul ei, ivite pe calea asociaţiei. Altă dată, această adecuare a ideilor asociate este astenică, cum se întâmplă în cazul atâtor meditaţii elegiace trezite de unele opere ale poeziei, muzicii sau plasticii. De obicei, aceste reprezentări asociative vin să sprijine sentimentele reactive sau dispoziţionale pe care opera ni le inspiră. Iar dacă astfel de sentimente sunt colorate plăcut în faţa *Primăverii* lui Botticelli sau la lectura idilelor lui Theocrit, nu tot astfel se întâmplă cu la *vieille Hau/miere* a lui Rodin sau cu *La Charogne* a lui Baudelaire, în receptarea cărora distingem o tonalitate neplăcută. Uneori plăcerea şi durerea se combină **într-**un dozaj delicat, a cărui formulă este greu de prins. „Farmecul dureros” al lui Eminescu1, amestecul de voluptate şi meditaţie funebră în *Trist an* al lui Wagner sau

în unele din cărţile lui Barrès produc astfel de răsunete ambigue. Nu totul este deci colorat plăcut în receptarea subiectivă a artei; durerea se amestecă adeseori printre acordurile ei. Ba chiar numai prezenţa unui subton dureros con Ici a uium upr re de artă viaţa ei subiectivă cea mai adâncă şi cea mai umană () operă rezolvată numai în elemente plăcute nu coboară mai tulânc în sufletul nostru. Ea rămâne apoi inferioară contrastelor existenţei, şi veşnicul ei surâs de plăcere ne apare ca o sfidare adresată tragicului imanent al sorţii omeneşti. Operele care se pricep a trezi şi reacţii dureroase ne apar, dimpotrivă, mai umane, mai bogate şi mai complete, mai răscolitoare. Durerea ne cucereşte mai larg; gheara ei se înfige mai adânc. Chiar bucuria, când ne copleşeşte, întâlneşte la capătul difuzării ei durerea. Unele din simfoniile lui Beethoven sau din poemele lui Nietzsche desfăşoară în receptarea lor această largă curbă unificatoare între polii opuşi ai sensibilităţii noastre.

Dacă, aşadar, factorii extraestetici ai receptării se însoţesc fie cu tonalităţi afective plăcute, fie cu tonalităţi dureroase, factorii estetici sunt coloraţi exclusiv plăcut. Poate că aici stă chiar cheia problemei, întrevăzută printre cei dintâi de Augustin. Căci dacă este adevărat că, în faţa anumitor opere de artă, contemplatorul resimte cu plăcere o materie dureroasă în sine, lămurirea paradoxului stă în faptul că această materie extracstetică este încadrată şi susţinută de factori propriu-zis estetici, al căror răsunet subiectiv este totdeauna plăcut.2 Plăcut este sentimentul de noutate şi uimire cu care întâmpinăm datele sensibile clarificate, adică izolate de conţinutul lor intelectual. A privi o lume mai tânără, mai fragedă, mai virginală este pentru suflet un efect fericitor, deopotrivă cu toate împrejurările care ne îngăduie să trăim o viaţă mai liberă, mai descătuşată din strânsorile intelectului, încredinţată activităţii mai vii a simţurilor. Receptarea artistică este,

într-o mare parte a ei, viaţă senzuală, şi cum, de obicei, senzualitatea noastră este obliterată prin însuşi faptul că interesul ni se îndreaptă către valoarea practică a lucrurilor, şi nu către strictul lor aspect sensibil, sentimentul care se dezvoltă odată cu deplasarea interesului către acesta din urmă nu poate fi decât eliberator şi plăcut în aceeaşi măsură. Plăcută este şi intuiţia originalităţii artistului, aşa cum ea se străvede prin mediul operei, cu tot cortegiul ei de afecte însoţitoare. A trăi originalitatea artistului înseamnă a participa la o viaţă mai spontană şi mai bogată, din care se contagiază propria noastră individualitate. Ne simţim mai bogaţi şi mai productivi când privim lumea cu ochii artistului. Ceea ce viaţa comună, limitată în deprinderi spirituale care ascund aspectele pururi noi ale lumii, nu 110 dăruieşte niciodată câştigăm acum în contemplarea artei. Valori noi se adaugă sufletului nostru, şi sentimentul de plinătate care rezultă nu poate fi decât fericitor. În fine, plăcute sunt şi sentimentele interesului şi ale motivaţiei. Am caracterizat mai sus interesul ca un sentiment din clasa plăcerilor anticipative. Dar pe măsură ce interesul se dezvoltă şi tulburile lui reprezentări anticipatoare primesc o limpede confirmare succesivă, apare o plăcere deopotrivă cu toate aşteptările împlinite, cu toate gesturile izbutite. Când apoi gestul izbutit **s-**a produs, spiritul poate lua o atitudine retrospectivă, bucurâ**ndu-**se nu numai de succesul gestului, dar şi de dibăcia care a pregătit acest succes. Plăcerea motivaţiei face parte din grupul acestor ultime satisfacţii. A percepe motivaţia unei opere înseamnă a te bucura de unitatea ei, de victoria ordinii, de depăşirea haosului şi a arbitrarului.

*

Am enumerat feluritele elemente care intră în procesul receptării artistice. Unele din ele sunt prezente chiar în prima impresie pe care o trăim în faţa unei opere.

Celelalte apar succesiv şi cer un timp oarecare pentru a se putea produce. Există însă în decursul procesului de receptare şi momente de integrare, în durata limitată a cărora fuzionează **într-**o unitate indistinctă cât mai mulţi din factorii amintiţi până acum. Aceste momente de plenitudine în care opera pare a ne vorbi prin suma valorilor ei şi care nu pot fi decât intermitente şi fugitive sunt singurele care, din punctul de vedere psihologic, pot fi identificate cu vechea *contemplaţie* revelatoare şi fulgurantă a esteticii metafizice de altă dată.

5. APRECIEREA OPEREI DE ARTĂ

Receptarea operei de artă conţine în sine numeroase elemente de apreciere. Alături de stări şi acte sufleteşti de tot felul, senzaţii, sentimente şi judecăţi, analiza trebuie să recunoască în interiorul procesului receptor şi unele intuiţii sau judecăţi apreciative. Este greu de spus unde sfârşesc unele şi încep celelalte. În mod general, după cum am arătat mai sus, actele valorificatoare apar ceva mai târziu în desfăşurarea procesului. Totuşi, nu este exclus ca şi după primele intuiţii sau judecăţi apreciative să se ivească stări şi acte de un alt caracter. Relaţia dintre toate aceste elemente rămâne astfel destul de indistinctă. Dacă însă izolăm factorii de apreciere şi urmează să**-**i analizăm separat de ceea ce am înfăţişat până acum drept elemente ale procesului receptor, lucrul se explică prin multiplicitatea problemelor pe care aceşti factori le propun. Ne vom ocupa pe rând de intuiţiile apreciative, adică de *gust*, şi apoi de judecăţile de apreciere pe care spectacolul artei le prilejuieşte spiritului nostru.

a) GUSTUL

Noţiunea *degust*, în accepţiunea ei estetică, are după *Vocabularul filosofic* al lui L. Lalande, două semnificaţii. Ea înseamnă mai întâi „caracterul general al aprecierilor de artă la un individ”, adică „temperamentul estetic”. Pe de altă parte, chiar când nu este urmată de atributul „bun”,

desemnează „facultatea de a judeca intuitiv şi sigur valorile estetice, în special în ceea ce ele cuprind ca însuşiri de corectitudine şi delicateţe”. În primul înţeles, gustul denumeşte o facultate eminamente relativă şi schimbătoare, ca de pildă atunci când vorbesc despre gustul antic şi modern, despre gustul italienesc sau francez, despre gustul popular sau aristocratic sau despre gustul copiilor şi al adulţilor. În al doilea înţeles, însă, gustul denumeşte o liicullalc neschimbătoare, orientată după criterii fixe, care ne permit; i distinge în chip absolut între „bunul” şi „prostul” gust. Dacă, aşadar. Im. Kant a putut construi o antinomic a gustului estetic, după care „fiecare are propriul său gust... despre care nu se poate discuta”, dar în acelaşi timp „gustul admite lupta... cu speranţa de a obţine un consens”, împrejurarea se explică prin faptul că în fiecare din cele două propoziţii ale antinomiei noţiunea de gust a fost luată în câte un alt înţeles. Gustul „despre care nu se poate discuta” este „temperamentul estetic” al individului, care determină afinitatea lui numai pentru un anumit fel de valori artistice. Dimpotrivă, gustul care admite lupta şi implică, odată cu aceasta, posibilitatea consensului, este facultatea valorificării estetice, condusă de criterii permanente şi sigure chiar când ele rămân învăluite. Noţiunea gustului, în aplicarea ei la unele realităţi morale şi în special la cele artistice, foloseşte cuvântul **într-**un înţeles metaforic. Dar cum orice metaforă este o comparaţie implicită, cine vorbeşte despre gustul artistic vrea să spună că facultatea pe care el o denumeşte stăpâneşte aceleaşi însuşiri în funcţiunea şi aplicaţiile lui ca şi simţul fizic al gustului, acela care percepe savorile: dulcele şi amarul, săratul şi acrul. O problemă dintre cele mai interesante este aceea de a şti de ce tocmai simţul gustului a fost ales ca termenul concret al comparaţiei care a condus la metafora gustului artistic. Raţiunea pe care o întrevede Voltaire, în

consideraţiile consacrate gustului din al său *Dictionnaire philosophique* nu mi se par suficiente. Gustul, spune Voltaire, „este un discernământ prompt, deopotrivă cu acela al limbii şi cerului gurii, şi care, întocmai ca acesta din urmă, previne reflecţiunea”. Dar aceeaşi promptitudine, anticipatoare a rezultatelor gândirii, manifestă evaluaţiile tuturor simţurilor noastre. Nu numai gustul, dar şi văzul şi auzul evaluează datele lor cu spontaneitate intuitivă. Un sunet sau o culoare, un acord sau o combinaţie de culori sunt declarate de îndată frumoase sau urâte, armonioase sau distonante mai înainte de orice examinare reflexivă a lor. Nici justificarea pe care o găseşte Thomas Reid, renumitul filosof scoţian din veacul al XVIII-lea, nu mi se pare mai mulţumitoare. „Simţul extern al gustului, scrie Reid, prin care putem distinge şi ne putem bucura de feluritele speţe de alimente, a dat prilejul aplicării metaforice a numelui său la capacitatea de a percepe ceea ce, în diversele obiecte pe care le considerăm, este frumos sau urât şi insuficient. Deopotrivă cu gustul cerului gurii, această forţă a spiritului nostru resimte unele Im uimi, i plăcute, pe altele ca respingătoare, faţă de multe se compui 1, 1 nuli ferent sau şovăitor şi stă, în mare măsură, sub influenţa depi nulei n. a asociaţiilor sau a modei”. 2 Nu este însă niciunul din aceste puiule de apropiere care să nu existe şi între facultatea noastră de apreciere intuitivă a artei şi celelalte simţuri. Toate simţurile resimt obiectele care intră în sfera lor de înregistrare ca plăcute sau respingătoare şi aceste evaluaţii stau întotdeauna şi sub influenţa deprinderilor, a asociaţiilor şi modei. Cine găseşte frumoase culorile drapelului naţional o face desigur şi din pricina asociaţiilor pe care ele le indică. Deprinderea sau lipsa de deprindere ne fac apoi să declarăm o mulţime de lucruri ca plăcute şi convenabile sau ca izbitoare în mod neplăcut. Cât despre preferinţa cu care moda impune forme sau culori

deosebite, nu este nevoie să insistăm.

De ce atunci tocmai gustul, şi nu un altul dintre simţurile noastre, a ajuns să denumească facultatea de care ne ocupăm? Răspunsul mi se pare că trebuie găsit în acea dublă însuşire a gustului care face din el unul din simţurile cele mai diferenţiate, dar în acelaşi timp şi unul din cele mai puţin raţionalizate. Varietatea senzaţiilor de gust este imensă, deşi limbajul nu cunoaşte decât patru calificative principale în ce le priveşte (dulce, amar, sărat şi acru). **S-**a putut stabili apoi o clasificare raţională a culorilor, după locul pe care ele îl ocupă în spectrul solar şi după gradul lor de saturaţie sau claritate. Există şi un sistem raţional al sunetelor în gamă şi posibilitatea de a le ordona în raport cu timbrul, înălţimea sau intensitatea lor. Astfel de încercări de raţionalizare lipsesc însă în domeniul atât de bogat al gusturilor, împrejurarea decurge atât din vechimea lilogenetică a gustului, cât şi prin pierderea importanţei lui în fazele mai noi şi raţionale ale evoluţiei umane. Cu mult mai înainte ca omul să se orienteze prin văz şi auz, animalele **s-**au orientat prin simţurile inferioare, prin tact, miros şi gust. Când apoi omul a impus primatul viziunii şi audiţiei, rolul simţurilor inferioare a trebuit să decadă, şi funcţiunea lor **s-**a disociat de noua dezvoltare a raţiunii. Aşa se explică faptul că gustul cunoaşte o mare varietate, corespunzătoare intensei sale funcţionări în trecutul îndepărtat al speţelor, şi faptul corelativ că raţiunea n-a mai putut să-i adapteze la regimul său, corespunzător noilor condiţii ale speţei omeneşti. Am spus însă că gustul a urmat aceeaşi evoluţie ca şi tactul şi mirosul. De ce atunci tocmai gustul, şi nu laciul sau mirosul, a ajuns să împrumute numele său valorificării artistice intuitive? Pentru motivul că gustul este un simţ mai spontan decât tactul sau mirosul, care sunt simţuri investigatoare. Organele tactului şi mirosului execută unele mişcări de adaptare pentru a-şi favoriza

senzaţiile respective. Trebuie să căutăm, **într-**o anumită măsură, calităţile de duritate sau moliciune şi pe acele olfactive pentru a le înregistra. Metaforizarea simţului olfactiv a ajuns astfel să denumească funcţiuni active ale spiritului, ca de pildă, în limba franceză, aceea indicată prin expresia *flairer irne escroquerie*, a mirosi o escrocherie. Cine „miroase” o escrocherie nu o înregistrează ca pe o dată care i se impune cu energie, ci numai o presimte, lămuri**nd-**o, prin**tr-**o aplicaţie activă a spiritului, din**tr-**un complex de indicaţii. Datele gustative sunt **într-**acestea mult mai categorice. Simţul nostru nu trebuie să le caute şi nu li se poate sustrage. Ele ne invadează şi ni se impun. Spontaneitatea senzaţiilor gustative este din această pricină superioară faţă de alte senzaţii inferioare. Varietatea senzaţiilor gustative, iraţionalitatea şi spontaneitatea lor mi se par a fi cele trei motive pentru care gustul a ajuns să denumească facultatea valorificării intuitive în artă. Aceste însuşiri caracterizează, în adevăr, şi gustul artistic.

Scriitorii care **s-**au ocupat cu gustul artistic au spus tot ce era necesar încă din veacul al XVII**-**lea şi al XVIII**-**lea, când doctrina gustului **s-**a format ca o primă pâlpâire a iraţionalismului modern, adică din momentul în care reflecţiunea filosofică a trebuit să recunoască „un alt izvor al cunoştinţei decât raţiunea, şi anume, al unuia care aminteşte de aproape noţiunea contemporană a intuiţiei”. 3 Trecând peste contribuţia iezuitului spaniol Balthasar Gracian, unul dintre cei dintâi care au vorbit despre gust în sens filosofic, dar cu o specială aplicaţie la realităţile morale, noţiunea revine în special la scriitorii italieni şi francezi. Toate caracterele constitutive ale gustului au fost relevate de aceştia. Aşa, de pildă, marea varietate a nuanţelor înregistrate de funcţiunea gustului a fost bine exprimată de un La Rochefoucauld, care scrie: „Există oameni care au mai mult gust decât spirit; în gust este însă

mai multă varietate şi mai mult capriciu decât în spirit”. 4 Nuanţe care scapă inteligenţei sunt astfel percepute abia de gust. Legile care conduc aplicaţiile gustului rămân apoi necunoscute, un motiv pentru care mişcările lui par capricioase. Gustul, spunea Montesquieu, „este o aplicaţie promptă şi delicată a unor reguli pe care nu le cunoaştem1”. I >ai im Motesquieu, care, în celebrul său articol din *Marea ein ic/o/iedir*, sintetizează întreaga doctrină contemporană a gustului, alemiea/a independenţa gustului de formele raţionale ale inteligenţei, când observă: „Astfel, tot ce am putea spune aci şi oricare ar fi preceptele pe care le-am putea da pentru a forma gustul, toate acestea nu pot privi direct decât gustul dobândit, deşi în mod indirect pot privi şi gustul natural; căci gustul dobândit afectează, schimbă, măreşte şi diminuează gustul natural, după cum gustul natural afectează, schimbă, măreşte şi diminuează gustul dobândit”. Această afinitate a gustului natural pentru reguli, posibilitatea lui de a se forma şi instrui provine din faptul că, oricare ar fi iraţionalitatea funcţiunii lui, în adâncimea sa gustul este totuşi condus de norme raţionabile. Încă din 1715, filosoful elveţian Crousaz observă că „bunul-gust ne face să estimăm prin sentiment ceea ce raţiunea ar fi aprobat, dacă şi-ar fi acordat timpul necesar pentru a judeca… „6 Gustul nu exclude deci judecata; gustul o implică. „În orice fenomen de gust, scrie Th. Reid, este conţinută o judecată. Când cineva declară că un palat sau o poezie sunt frumoase, el afirmă ceva pozitiv, şi orice afirmaţie sau negaţie exprimă o judecată”. 7 Gustul denumeşte fără îndoială o impresie, dar această impresie nu este întâmplătoare şi arbitrară. Ea este pătrunsă de valori raţionale şi raţionabile, corespunzătoare structurii raţionale a operei, răsfrântă în operaţiile gustului. Raţionalitatea implicită şi învăluită în impresiile gustului face posibile toate acele judecăţi asupra artei pe care

analiza le semnalează în decursul procesului de receptare şi despre care urmează să ne ocupăm acum. Să adăugăm însă mai înainte că dacă gustul apare ca o funcţiune stict individuală, rebelă oricărei încercări de sistematizare, dacă el apare ca un adevărat „temperament estetic”, după cum am văzut că sună una din formulele lui, faptul provine din factorii extraestetici care îi orientează direcţia. În aprecierea operelor de artă diferim nu atât prin felul strict în care o răsfrângem, cât prin asociaţiile şi sentimentele extraestetice pe care ni le inspiră.

b) JUDECĂŢILE ARTISTICE

Gustul înregistrează calităţile şi neajunsurile unei opere, caracterele ei specifice şi rangul lor în ierarhia valorilor. Dar toate aceste impresii delicate ajung să fie bine întemeiate şi intră în singura noastră stăpânire intelectuală numai atunci când le transformăm în judecăţi. Raţionalitatea profundă a gustului permite această promovare a impresiilor în judecăţi şi face posibilă lucrarea de comentare a criticii literare şi artistice. O întrebare interesantă este însă dacă receptarea artei are să câştige sau să piardă din această dezvoltare a impresiilor în judecăţi. Intelectualizarea procesului de receptare constituie un avantaj sau un neajuns? Numeroase sunt persoanele şi, printre ele, mulţi esteticieni sau chiar critici de artă care socotesc că sentimentele pe care arta le inspiră pierd o parte însemnată din intensitatea şi autenticitatea lor prin mediaţiunea actelor intelectuale de judecată. Sentimentul pare o fi reacţie spontană a conştiinţei, şi orice intervenţie intelectuală nu-l poate decât slăbi sau altera. Astfel de observaţii pornesc însă totdeauna de la o anumită concepţie despre antagonismul dintre sentiment şi inteligenţă apărută în cadrul teoriei facultăţilor sufleteşti simple şi autonome, dar pe care vederile mai noi despre unitatea vieţii conştiente o fac imposibilă. Astăzi ştim mai

bine că asocierea sentimentului cu numeroşi factori intelectuali, departe de a-l slăbi sau denatura, îi sporeşte adâncimea şi durata şi îl umanizează. Psihologul francez Fr. Paulhan a numit odată „spiritualizare” procesul acesta de extindere a sentimentului prin interesarea unor factori numeroşi ai vieţii conştiente.1 Cine va putea spune că sentimentele spiritualizate sunt nişte simple reflexe palide în comparaţie cu formele lor primitive şi neintelectualizate? Iubirea, ca expresie elementară a instinctului, apare ca o reacţiune superficială şi intermitentă, dacă o comparăm cu pasiunea romantică, forma ei spiritualizată, capabilă să stăpânească întreaga viaţă a unui ins, în adâncime şi în întindere. Analogia ne îngăduie să vedem cât au de câştigat şi sentimentele artistice din intelectualizarea lor. În tot cazul, acţiunea de intelectualizare a sentimentelor stă în ordinea lucrurilor şi răspunde direcţiei constante de dezvoltare a vieţii sufleteşti. Ea nu poate fi nici împiedicată, nici derivată. În cazul special al receptării artistice, progresul interior va transforma totdeauna pe martorul diletant, mărginit în cercul impresiilor lui vagi, mii im ţii decător conştient şi prevenit al operei care i se înfăţişează.

Dar dacă rolul judecăţii este incontestabil în receptarea ai lei, mai cu seamă în formele ei mai înaintate, rămâne să examinăm în detaliu care sunt speţele de judecăţi care apar în această împrejurare. Analiza judecăţilor artistice a rămas însă excesiv de sumară. Groos şi Volkelt, printre puţinii care au cercetat acest domeniu, au distins numai două tipuri: *judecăţile de valoare* şi *judecăţile de comprehensiune* (*Verstănânisurteile*).*2* Judecăţile de valoare sunt acelea care leagă numele unei opere, luată ca subiect, de un predicat care poate fi sau o impresie estetică apreciativă, sau o valoare estetică universală, ca, de pildă, atunci când spun: „cutare operă a lucrat înviorător asupra mea” sau „cutare roman este

minunat povestit”. Judecăţile de comprehensiune sunt acelea care lămuresc conţinutul operei, ca de pildă, când spun: „peisajul acesta este văzut din**tr-**un loc înalt” sau „iată o lumină de seară”. Toate aceste judecăţi se diferenţiază apoi, după Volkelt, după cum ele sunt exprimate la sfârşitul contemplaţiei şi în afară de ea, ca în discuţiile care pot avea loc după ce am asistat la reprezentarea unei drame, sau după cum ele se formează în timpul contemplaţiei şi fuzionează cu celelalte stări şi acte intelectuale sau afective care constituie procesul receptării artistice. Numai cele din urmă dintre aceste judecăţi ar avea o valoare estetică, în timp ce primele ar fi condiţionate de încetarea contemplaţiei şi ar marca, de fapt, o evadare din atitudinea propriu-zis estetică. În sfârşit, aparţinând tot curentului receptării artistice, sunt de amintit şi acele judecăţi din stofa cărora este ţesută o operă de artă, de pildă o poezie, şi pe care contemplatorul urmează să le realizeze la rândul său. Astfel, când cineva citeşte în *Glossa* lui Eminescu versurile: „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi şi nouă toate”, el realizează în propria sa conştiinţă aceste judecăţi, fără ca prin aceasta să depăşească matca în care curge receptarea operei.

Analiza judecăţilor artistice, aşa cum a întreprins-o Volkelt, stârneşte câteva obiecţii. Trebuie să spunem, mai întâi, că judecăţile care se formează la sfârşitul contemplaţiei nu mi se par, pentru acest singur motiv, lipsite de orice valoare estetică. Aşa, de pildă, când, după ce l-am ascultat pe Moissi în *Cadavrul viu* de Tolstoi, reflectez: „ce zguduitor a fost jocul lui în scena arestării”, judecata aceasta nu se situează în afară de albia contemplaţiei. Această judecată nu este exterioară şi opusă contemplaţiei. Ea este mai degrabă un semn că procesul contemplaţiei continuă şi după ce a încetat confruntarea materială cu opera. Ea este apoi şi un mijloc de a reintegra procesul contemplaţiei. Dacă lucrările de

critică artistică, ţesute în mare parte din astfel de judecăţi de valoare, sunt aşa de căutate de publicul amator de artă, împrejurarea provine şi din faptul că, prin ele, putem reînsufleţi contemplaţia stinsă. Iată motivul pentru care, în propria noastră analiză, vom folosi şi judecăţi spicuite din lucrările de critică. În al doilea rând, judecăţile de comprehensiune, aşa cum le înfăţişează Volkelt, nu par deosebite de acele judecăţi care, după cum a arătat Binet, sunt implicite în orice percepţie. Nu numai în faţa unui peisaj pictat, dar şi în faţa modelului său din natură, pot formula judecata: „Aceasta este panorama Balcicului” sau „iată un apus de soare pe mare”. După cum exprim însă acelaşi raport în faţa naturii sau în faţa reprezentării ei picturale, am de-a face cu două judecăţi deosebite. Planul ontologic la care se referă judecata este de fiecare dată altul. Într-un caz, ea se referă la planul unei existenţe materiale, în celălalt, la planul areal al artei. Când în faţa unei pânze pictate afirm că „văd Balcicul”, înţeleg de fapt altceva decât atunci când aş scoate aceeaşi exclamaţie privind din avion arătarea materială a acestui oraş. Întrebuinţând aceleaşi cuvinte, semnificaţia lor este în fiecare caz alta. Judecăţile de comprehensiune în artă trebuie deci limpede delimitate faţă de judecăţile perceptive: o distincţie pe care Volkelt n-o face.3 Să adăugăm că o grupă de judecăţi artistice pe care Volkelt o trece cu totul cu vederea este aceea a *judecăţilor de structură*. Din clasa acestora face parte judecata pe care o pronunţ când, asistând la reprezentarea *Scrisorii pierdute* de Caragiale şi luând cunoştinţă de existenţa personajului Agamiţă Dandanache şi apoi de confuzia atitudinilor şi cuvintelor lui, afirm că „numele de Dandanache este perfect motivat”. Tot astfel, analizând scena din *Le Malade Imaginaire* al lui Molière, în care Louison mărturiseşte, după multe amânări şi printr-o menţinere continuă a interesului, vizita tânărului pe care îl primise în camera ei,

Goethe formulează o judecată în legătura cu structura operei, afirmând că „această scenă mi-a apărut totdeauna ca simbolul unei desăvârşite ştiinţe scenice” 4. Toate judecăţile anticipatoare care susţin sentimentul interesului şi toate judecăţile de motivaţie care apar odată cu înaintarea receptării artistice către finalul ei fac parte din clasa judecătiloi de sliik iii. i Volkelt omite însă să le menţioneze în clasificarea lui. În stai. şi-l, în decăţile de valoare de care aminteşte Volkelt cunosc atâtea vai iela (i şi subrarietăţi, încât, în ce le priveşte, analiza noastră arc foarte mult de adăugat.

Pentru a înţelege bine judecăţile de valoare în artă trebuie să ne reamintim dezvoltările din primul volum relative la valoarea estetică. Definind opera de artă ca un obiect gândit în sfera valorii estetice, am afirmat că ea participă la valoarea estetică şi are, prin urmare, o astfel de valoare. **S-**ar părea deci că în raport cu opera de artă n-ar putea fi gândită decât o singură valoare ca predicat şi că n-ar putea fi formulată decât o singură judecată, aceea care constată participarea sau neparticiparea la valoarea estetică. În realitate, în raport cu opera de artă poate fi gândită ca predicat fie valoarea estetică pentru întregimea sau numai pentru o parte a sferei subiectului, fie valoarea estetică diferenţiată în gradul sau modalitatea ei, prin pătrunderea anumitor factori extraestetici. Domeniul omogen al valorii estetice se sistematizează astfel interior, permiţând o multiplicitate de judecăţi artistice de valoare. În acelaşi înţeles scrie odată E. Utitz: „Pe temelia valorii fundamentale a artei se dezvoltă valorile artistice propriu-zise, în timp ce cea dintâi le este comună tuturor acestora din urmă! Tot astfel, misticul salută cu frăţie insectele parazite, ca unele care participă deopotrivă la valoarea vieţii. Dar această valoare comună fiinţelor vieţuitoare este ceva deosebit de sistemul de valori al vieţii”. 5 Care sunt deci feluritele valori pe care le putem recunoaşte artei? A

pune o astfel de întrebare înseamnă a încerca să distingem care sunt feluritele tipuri de judecăţi de valoare ce pot fi formulate în legătură cu arta.

Cel dintâi tip de judecăţi de valoare estetică este acela & \ *judecăţilor de valorizare*, adică al acelor judecăţi care constată participarea operei la valoarea estetică sau lipsa acestei participări, însuşirea operei de a fi izbutită sau neizbutită esteticeşte. Aşa, de pildă, când spun: „Parthenonul este o operă frumoasă” sau „Palatul Trocadero din Paris este urât”, luând termenii de „frumos” şi „urât” în înţelesul de realizat sau de nerealizat estetic. Este evident că dacă predicatul „urât” este înlocuit prin „nu este frumos”, atunci judecata ia forma negativă. De asemeni, predicatul poate să afirme sau să nege valoarea pentru întregimea sferei subiectului sau numai pentru o parte; i lui, şi în cazul acesta obţinem judecăţi universale sau particulare. Am arătat şi altă dată că opera de artă poate să aibă un caracter de creaţie fragmentară (v. sup. 51). Ea nu este totdeauna o unitate absolută, existând prin toate momentele ei la acelaşi nivel al realizării estetice. Judecăţile de valorizare nu trebuie să fie totdeauna universal afirmative sau negative. Ele pot fi uneori particulare, după cum afirmă sau neagă participarea la valoarea estetică numai pentru unele părţi ale operei: „Din când în când, bunul Homer doarme”, spune odată Horaţiu. *Quandoque dormitat bonus Homerus*.

Judecăţile de valorizare pot fi numite şi de perfecţiune, atunci când sunt universal afirmative, adică atunci când afirmă valoarea estetică pentru întreaga sferă a operei. Subiectul unor judecăţi de perfecţiune poate fi deopotrivă un lied de Heine sau o romanţă de Verlaine, întocmai ca *Divina Comedia* a lui Dante sau *Phedra* lui Racine. Admiţând că sunt deopotrivă perfecte, au aceste opere aceeaşi valoare? **S-**ar părea că în perfecţiune unităţile se identifică şi fac imposibilă comparaţia lor. Şi

totuşi, în conştiinţa noastră artistică operele se ierarhizează, dând naştere la *judecăţi de valorizare relativă* sau de *ierarhizare*. Când spun că *Divina Comedie* este o operă mai valoroasă decât un lied de Heine, nu neg nici uneia din acestea participarea la valoarea estetică, dar atribui pe fiecare câte unei alte trepte a artei. Printre judecăţile de ierarhizare sunt unele *obiective* şi altele *subiective* sau de *preferinţă*. Pot afirma, de pildă, că *Hamlet* de Shakespeare este superior unei romanţe de Verlaine, făcând totuşi rezerva că prefer pe aceasta din urmă. Fireşte, opinia populară acordă cu greutate că putem judeca superioare opere care nu corespund sentimentului nostru. Dar o conştiinţă artistică mai dezvoltată poate disocia între ierarhizarea obiectivă şi preferinţă, înţelegând că aci e vorba de judecăţi de valoare deosebite. Un tip interesant al judecăţilor artistice de valoare este acela rezultat din combinaţia judecăţilor de valorizare cu judecăţile de ierarhizare, şi anume, tipul *judecăţilor de compensaţie*. Astfel, pentru a formula judecata: „schiţele lui Maupassant sunt mai frumoase decât romanele lui”, a fost necesar a fi făcut în prealabil o judecată de valorizare particular-negativă despre romanele lui Maupassant şi o judecată universal-afirmativă sau cel puţin particular-afirmativă despre schiţele lui. Judecata amintită, care după aparenţa ei este numai de ierarhizare, conţine şi două judecăţi de valorizare, între care **s-**a stabilit o ierarhie. Există însă şi un alt fel de judecăţi de compensaţie, dar pentru înţelesei ea loi e. le necesară amintirea unui alt tip de judecăţi artistice de valoare, şi anume, tipul *judecăţilor de caracterizare*.

Printre judecăţile de caracterizare trebuie trecute mai înlai acele obţinute prin predicativizarea unei categorii estetice. Aşa, de pildă, când spun: „*Statua Nopţii* a lui Michelangelo este sublimă” sau „*Don Quijotte* este o capodoperă a umorului”. În toate aceste împrejurări nu

afirm cu privire la subiecte simpla valoare estetică, ci o modalitate anumită a ei, adică una din acele categorii artistice despre care ne vom ocupa în partea finală a acestei lucrări. Alteori, judecăţile de caracterizare se constituie prin predicativizarea unei impresii tipice (ca atunci când spun: „cutare operă este înălţătoare, mişcătoare, duioasă sau sumbră”) sau prin predicativizarea unei impresii personale (când spun: „această operă îmi convine, exprimă punctul meu de vedere, îmi aminteşte o peripeţie proprie” etc.). O specie deosebită a judecăţilor de caracterizare o alcătuieşte grupul *judecăţilor de analogie*. În eseul pe care Taine I-a consacrat lui Balzac se pronunţă la un moment dat judecăţile: „Balzac, întocmai ca Shakespeare, a pictat toate categoriile de sceleraţi: pe acei din lumea bună şi din boemă, pe acei din puşcărie şi din spionaj, pe acei din bănci şi din politică. Întocmai ca Shakespeare, a zugrăvit pe monomanii de toate speţele: pe acei ai libertinajului şi avariţiei, ai ambiţiei şi ai ştiinţei, ai artei, ai dragostei paterne şi ai iubirii. Admiteţi în unul ceea ce admiteţi în celălalt. Căci nu ne găsim, împreună cu ei, în viaţa practică şi morală, ci în aceea imaginară şi ideală. Personajele lor sunt spectacole, nu modele etc”. 6 Stabilind astfel de analogii cu o operă artistică mai general cunoscută, critica încearcă adeseori să caracterizeze opera pe care tocmai o cercetează. Dar judecăţile de analogie închid uneori în ele şi o judecată de ierarhizare. Atunci când subiectul lor este o operă sau un artist mai puţin cunoscut sau insuficient valorificat înainte, judecăţile de analogie le acordă de fapt rangul înalt al operei cu care se stabileşte asemănarea. Judecăţile de caracterizare pot apoi intra în asociaţie şi cu alte tipuri de judecăţi, de pildă cu judecăţile de valorizare. Această unire dă naştere *judecăţilor de motivaţie*. Când, de exemplu, ocupâ**ndu-**se de comediile lui Caragiale, Maiorescu scrie: „Lucrarea domnului Caragiale este

originală; comediile sale pun pe scenă tipuri din viaţa noastră socială de azi şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice” 7, se dă odată cu caracterizarea lor motivul preţuirii lor artistice. Alteori, judecăţile de caracterizare se pot asocia cu judecăţile de ierarhizare, determinând tipul nou al *judecăţilor de compensaţie prin ierarhizare*. Aşa când se spune: „Ingres este un desenator mai bun decât Delacroix, care este un mai bun colorist”. În sfârşit, analiza mai poate distinge o asociaţie între judecăţi de ierarhizare cu judecăţi de motivaţie care dă tipul judecăţilor de *ierarhizare motivată*. Din rândul acestora face parte judecata: „Muzica lui Beethoven este mai preţioasă decât a lui Rossini pentru că este mai adâncă”.

Toate aceste judecăţi pot interveni în decursul procesului de receptare, formând oarecum osatura lui intelectuală. Chiar când ele sunt formulate după ce procesul receptării **s-**a încheiat, rolul lor este să asigure stăpânirea mai trainică a valorilor care ni **s-**au revelat în timpul receptării. Nu putem admite nicidecum că cine judecă în artă o răsfrânge mai palid şi se bucură de ea mai puţin. Socotim mai degrabă că pulberea impresiilor se fixează numai prin cimentul gândirii.

c) CRITERIILE IERARHIZĂRII ARTISTICE

Existenţa judecăţilor de ierarhizare în artă este un fapt mai presus de orice îndoială. Amatorii sau critica fac în tot timpul judecăţi de ierarhizare, raportâ**ndu-**se odată cu aceasta la norme sau criterii care le fac posibile. Care sunt aceste criterii? Ele nu pot fi criteriile estetice generale ale artei, deoarece am văzut că două opere cărora le putem atribui o perfecţiune estetică egală pot sta totuşi pentru noi pe trepte ierarhice deosebite. Normele ierarhizării nu pot fi decât extraestetice. Prin factori esteticeşte eteronomici, domeniul larg şi omogen al valorii estetice capătă o sistemă interioară, o structură în care pot fi distinse regiuni superioare şi inferioare. Care sunt atunci

normele extraestetice ale ierarhizării?

Mai înainte de a încerca să răspundem la această întrebare, este necesar să îndepărtăm unele obstacole care ne pot ieşi în cale. Se poate, în adevăr, observa că pentru a ierarhiza operele de artă, este indispensabilă comparaţia lor. Pot fi însă operele de artă comparate?

Pentru mulţi cercetători, operele artistice fiind absolut individuale, comparaţia lor devine cu neputinţă. Nu putem compara decal olmv te care până la un punct prezintă o anumită asemănare. Scopul wiu i comparaţii este totdeauna a găsi deosebiri **într-**un cadru de sânii îi tudini. Unde există completă eterogenie, comparaţia nu este posibila. La această obiecţie se poate răspunde că ceea ce comparăm, pentru a ierarhiza, sunt operele de artă adăugate cu un coeficient subiectiv care provine din faptul de a fi fost deopotrivă trăite de noi. Iar trăirile noastre subiective sunt prin excelenţă comparabile graţie faptului că pot avea o intensitate mai mică sau mai mare, pot fi resimţite cu un interes mai slab sau mai puternic şi pot fi mai rău sau mai bine adaptate în anumite serii finale existente în conştiinţa noastră. Viaţa noastră sufletească este dominată de gradualitate în toate momentele şi manifestările ei, încât nici actele şi stările care compun receptarea artei nu pot ieşi de sub acest punct de vedere.

Comparaţia presupune însă şi coexistenţa în conştiinţă a datelor comparaţiei. Dar aceasta este cu putinţă numai pentru datele intelectuale ale conştiinţei, nu şi pentru bunurile care ar fi obiectele unor intuiţii afective. Cine face o astfel de obiecţie se situează pe terenul unei înţelegeri psihologiste a bunurilor şi valorilor. Pentru această concepţie, bunurile şi valorile sunt totdeauna corelative cu anumite nevoi; ele sunt chiar proiecţia acestor nevoi. Un obiect n**-**ar deveni un bun decât în măsura în care ar satisface o nevoie, şi existenţa lui ca bun **s-**ar desăvârşi în cercul subiectivităţii sub forma unui

sentiment de plenitudine. Este firesc ca cine admite această înţelegere psihologică şi sentimentală a bunurilor să excludă comparaţia lor. Nevoile sunt, în adevăr, exclusive. O nevoie goneşte din conştiinţă, fie chiar pentru o singură clipă, pe oricare alta. Apoi, orice nevoie în momentul în care este resimţită cu exclusivitate atinge intensitatea maximă. Beduinul chinuit în pustie de sete resimte nevoia de a bea apă cu exclusivitate şi în gradul cel mai înalt. Apa devine pentru el, în momentul în care în sfârşit o găseşte, bunul unic şi cel mai de preţ. Bunurile n-ar avea nicio existenţă decât în legătură cu actualitatea conştiinţei care le râvneşte. În aceste condiţii, devine cu neputinţă comparaţia şi ierarhizarea lor.

Faţă de acest mod de a vedea, se cuvine a reveni asupra caracterului de obiectivitate al bunurilor. Participând la obiectivitatea valorilor, despre care am vorbit, este firesc ca bunurile să fie şi ele obiective. Nu este deci adevărat că bunurile au o simplă existenţă corelativă cu nevoile pe care sunt menite să le satisfacă. Bunurile există pentru noi chiar în lipsa acestor nevoi. Bunurile sunt apoi nu numai obiectele unor intuiţii afective, dar şi intelectuale. Putem cunoaşte, nu numai resimţi bunuri. Recunoaştem în apă şi în pâine nişte bunuri chiar atunci când nu ne este sete şi foame. Şi ceea ce afirmăm despre aceste bunuri simple şi elementare se potriveşte şi pentru bunurile mai înalte ale culturii. Ba chiar, ceea ce numim „cultură”, cu un termen care desemnează suma bunurilor, nu este cu putinţă decât sub rezerva de a primi concepţia reprezentată aci. Dimpotrivă, pentru concepţia psihologistă, cultura se strâmtează pentru fiecare individ şi în fiecare moment la singurul bun care corespunde nevoii resimţite cu mai multă intensitate. Concepţia psihologistă închide pe fiecare individ nu numai în interiorul naturii lui, dar şi în acela al clipei trecătoare. Cultura presupune însă depăşirea individualităţii,

participarea la o realitate transcendentă în care se întrunesc toate sforţările creatoare ale oamenilor. Cine nu izbuteşte să se uite pe sine şi nevoile sale rămâne închis şi orb pentru cultură: împărtăşirea din viaţa culturii nu este cu putinţă decât dacă bunurile pot deveni obiecte ale intuiţiei intelectuale. În cazul acesta, bunurile nu mai sunt exclusive şi nici nu posedă fiecare în parte intensitatea cea mai mare pentru conştiinţă. Ele sunt deci ierarhizabile ca oricare din datele intelectuale pe care conştiinţa le poate cuprinde în acelaşi act de comparaţie.

Ierarhizarea operelor de artă se poate construi mai întâi în timp, după un criteriu al *progresului artistic*, pe care se cuvine a-l formula în primul rând. Evident, cine profesează concepţia operelor de artă ca individualităţi închise are serioase motive să se îndoiască de realitatea progresului artistic. În această privinţă sunt interesante reflecţiunile lui G. Gentile: „Orice operă de artă, scrie el, este o individualitate închisă în sine, o subiectivitate abstractă care se postulează pe sine însăşi în mod empiric alături de celelalte, în chipul atomilor. Fiecare poet are propria sa problemă estetică, pe care o rezolvă în felul său, evitând orice raport intrinsec cu succesorii sau contemporanii săi. Mai mult decât atât, orice poet alege şi rezolvă în fiecare dintre operele sale o problemă estetică specială, postulâ**ndu-**se astfel în fiecare dintre acestea ca o realitate spirituală fragmentară, nouă de fiecare dată şi incomensurabilă în raport cu sine însăşi. Astfel, nu numai niciun gen literar, a cărui de/unliair istoricul literar crede că o poate schiţa, n-are realitatea estetica, dai nici arta unui Ariosto, de pildă, n-are o astfel de realitate, căci ea auo existenţă proprie şi cere a fi considerată în sine în fiecare dintre opo rele sale în parte. Observaţiile lui Gentile sunt fără îndoială juste dacă privim operele de artă numai din unghiul estetic. Dar se cuvine a le privi oare numai din acest unghi? Operele de artă n-au oare şi o

realitate istorică? Lucrează artistul numai la rezolvarea propriilor sale probleme? Nu există şi teme generale ale timpului, şi soluţiile pe care acestea le primesc de la feluriţi artişti nu constituie o sforţare unitară şi colectivă? H. Wolfflin a arătat2 cum de pe la mijlocul veacului al XV-lea până **într-**al XVI-lea se dezvoltă continuu ceea ce el numeşte stilul „linear”. De pe la finele veacului al XVI-lea până către sfârşitul celui de al XVIII-lea se desfăşoară ca un proces unitar stilul „pictural”. Desigur, nu putem spune că picturalul este superior linearului sau dimpotrivă. Dar menţi**nându-**se înăuntrul fiecăruia din aceste serii stilistice, cineva poate îndrăzni afirmaţia că Raffael a condus linearitatea şi Rembrandt picturalitatea la un grad de perfecţiune neatins mai înainte. De asemeni, nu se poate afirma că arta grecească este superioară sau inferioară celei egiptene. Problemele lor sunt felurite. Dar în momentul în care statuara greacă izbuteşte să înfrângă vechiul hieratism, marcând direcţia apropierii de viaţă, începe o serie unitară de opere şi artişti, în interiorul căreia superioritatea lui Phidias este evidentă. Bizantinismul italian culminează în Cimabue. Elevul acestuia, Giotto, inaugurează seria artistică a realismului, care se întinde de-a lungul întregii Renaşteri. Conştiinţa noastră manevrează fără îndoială un criteriu al progresului artistic care permite ierarhizarea feluritelor opere în unitatea aceleiaşi scrii istorice.

Dar criteriul progresului implică alte două norme subsecvente: *a noutăţii* şi *a înfloririi*. În ierarhia bunurilor artistice, opera lui Giotto are o excelenţă deopotrivă cu aceea a lui Raffael: una provine însă din iniţiativa, cealaltă din maturitatea ei. Arta lui Giotto are preţul unor zori apărute pe o lume nouă; aceea a lui Raffael, a unei zile de vară ajunsă la plinătatea ei. După cum ne-a atras atenţia R. Miiller-Freienfels, norma noutăţii trebuie însă manevrată cu multă precauţie şi cu unele rezerve.

Noutatea sau originalitatea multor opere rezultă adeseori pentru noi numai din pricina ignoranţei în caic ne allăm cu privire la antecedentele şi modelele lor. „Plaut şi Terenţiu ar cădea mult în preţuirea noastră dacă am mai avea originalele comediilor greceşti tardive, ale căror traduceri şi trivializări revin în operele lor”. 3 De asemeni, nu orice noutate este preţioasă, ci numai aceea care stă la originea unei serii istorice. Perspectiva, observă Freienfels, n-ar fi fost o noutate de preţ în pictura greacă, în care ea nu s-a putut dezvolta niciodată. Formele căutat noi, care abundă în epocile de mare fermentaţie artistică, când nu sunt constitutive pentru devenirile ulterioare, nu pot fi preţuite în aceeaşi măsură cu noutatea productivă şi care are posteritate. Tot astfel, norma înfloririi trebuie şi ea întrebuinţată cu rezerve. Căci există o înflorire a maturităţii şi una a decadenţei. Seva unui curent artistic, a unei şcoli, a unei epoci, a unui stil urcă la un moment dat în eflorescenţa lor deplină, dincolo de care începe disoluţia şi căderea. Începutul căderii se poate recunoaşte adeseori tocmai **într-**o speculare prea insistentă a câştigurilor artistice anterioare, **într-**o creştere a abilităţii până la virtuozitate şi în eclipsarea sentimentului pentru simplitate şi armonie**. Într-**o astfel de desăvârşire indiscretă şi artificială termină sculptura greacă cu alexandrinismul sau Şcoala veneţiană cu Tiepolo.4 Folosind criteriul progresului artistic, putem ierarhiza operele de artă în lucrări inovatoare şi epigonice, înfloritoare şi decadente. Scrierile care urmăresc dezvoltarea unei serii istorice în artă au tot timpul ocazia să folosească acest criteriu şi să distingă între aceste ranguri.5 Cine preţuieşte tragedia lui Racine mai presus de aceea a lui Crebillon, imitatorul ei fără originalitate, sau cine apreciază patetismul lui Michelangelo mai mult decât pe acela exagerat al lui Bernini, aplică de fapt astfel de norme, chiar dacă nu le formulează niciodată. Ba chiar, în lipsa lor, nimeni n-ar

putea schiţa curba unui curent artistic, şi istoria artei ar deveni în aceste condiţii imposibilă, în realitate, istoria artei prezintă totdeauna o structură, manifestând o conştiinţă care alege şi distinge între felurite ranguri şi niveluri.

Adâncimea artistică în afară de această ierarhizare în interiorul unei serii istorice, operele artistice se pot ierarhiza şi după un anumit coeficient subiectiv, care le vine din faptul trăirii lor. Experienţa artistică distinge, de pildă, între operele de difuziune nervoasă mai mică sau mai m-au –, în un ecou mai mare sau lipsite de ecou, care rezistă la o contemplaţurepetată sau care se lichidează în aceste ocazii, cu un cuvânt, opeic adânci sau superficiale. Este vorbă acum de a câştiga noţiuni precise despre aceste ranguri felurite.

Noţiunea adâncimii în artă este totdeauna produsul aprecierii ei sub un alt aspect decât cel estetic. Dimensiunea adâncă a artei este în acelaşi timp vitală, intelectuală şi spirituală. Numai întrunirea acestor momente creează valoarea cea mai înaltă a artei, în timp ce prezenţa unora din ele, în absenţa celorlalte, determină ranguri artistice de un nivel mai coborât. Adâncimea vitală a artei constă în răsunetul ei organic difuz. Am vorbit şi mai sus despre opere care tulbură, răscolesc, zguduie, şi de altele reci şi care ne rămân exterioare şi indiferente. Calitatea acestora este măsurată mai întâi după puterea lor de a influenţa complexul organic, după modificările pe care le determină în cenestezia noastră. Emoţia gravă care ne stăpâneşte în Capela Medicişilor din Florenţa, entuziasmul descătuşat de irupţia corurilor din *Simfonia a IX-a* de Beethoven, frământarea pe care o trăieşte oricine străbate paginile consacrate interogatorului în *Fraţii Karamazov* de Dostoievski sunt în primul rând momente fizice, ecouri înregistrate de senzoriul organic. Operele care izbutesc să le trezească manifestă o putere de

difuziune nervoasă care ne îndreptăţeşte în primul rând a vorbi despre adâncimea lor. Adâncimea desemnează de altfel o asemenea însuşire în domeniul întregii psihologii afective. Sunt dureri şi plăceri locale ale unui organ sau ale unei singure regiuni nervoase, şi altele care invadează şi câştigă întregul ansamblu organic. Numai pe acestea din urmă le declarăm profunde. Adâncimea nu se confundă aşadar cu intensitatea. O durere de măsele poate atinge o mare intensitate, fără ca în acelaşi timp conştiinţa să ne informeze că organismul nostru este atins în totalitatea lui. Sunt, dimpotrivă, dureri mult mai slabe, cum este starea omului care se simte abătut la începutul unei boli infecţioase, şi care îl informează despre neajunsul profund de care suferă corpul său. Aceste coordonate afective servesc de criterii şi în ierarhizările noastre artistice. Intensitatea nervoasă a unor scene în teatrul lui Strindberg este incomensurabilă cu profunzimea farmecului care se desprinde din feeriile lui Shakespeare. Intensitatea este calitatea care întovărăşeşte trecerea prin conştiinţă a unui grup de reprezentări şi afecte, răspunsul conştiinţei la anumite reacţii precise. Adâncimea este însă o calitate care colorează întreaga conştiinţă, o stare generală a eului şi a cărei bază este organică şi difuză. În acest înţeles putea spune M. Geiger că adâncimea este o stare personală, nu fenomenală. Eudemonismul estetic care caracterizează starea estetică drept plăcere o face cu referire la opere de rang inferior.5 Există în adevăr opere plăcute, melodii uşoare, reprezentaţii teatrale amuzante, compoziţii literare agreabile al căror răsunet este redus, a căror putere asupra noastră este mărginită. Ecoul pe care îl trezesc încetează odată cu actul receptării lor; conştiinţa le elimină amintirea chiar în momentul următor. Sunt însă opere care stăpânesc mai larg şi mai durabil. Un semn că răsunetul lor a cucerit întreaga noastră complexiune fizică.

Influenţa pe care o câştigă asupra noastră operele

adânci conţine apoi un element spiritual. Ba chiar, numai ţinând seama de aceasta, putem avea explicaţia puterii de a ne stăpâni a operelor profunde, între adâncimea vitală şi spirituală nu există de altfel discontinuitate, surpare de teren. Ele sunt mai degrabă momentele contigue ale unui proces unic. Adâncimea spirituală creşte pe trunchiul adâncimii vitale. Pe răscolirea şi modificarea eenesteziei se grefează o sinteză nouă a elementelor spirituale din conştiinţă, ceea ce am numi o *stare de personalitate*. Dar pentru producerea sintezei noi este necesară mai întâi spulberarea sintezei vechi, care trebuie înipeuită. De aci zguduirea spirituală, criza morală, nu numai nervoasă, pe care o provoacă operele în adevăr adânci. De aci impresia de violare a banalităţii, de întrecere a punctului de vedere cotidian şi uzual, de moarte a omului vechi în noi, de renaştere la o lume nouă, mai bogată în înţeles. Operele adânci sunt acelea care fructifică personalitatea, acelea care ne înzestrează în privirea realităţii cu o perspectivă inedită, capabilă să reactiveze din cuprinsul ci valori şi bunuri care nu ne-au apărut până atunci. Influenţa aceasta nu se istoveşte apoi o dată eu confruntarea materială cu opera. Ea îi este consecutivă şi are o întinsă durată. Operele adânci sunt acelea despre care se spune că ne „urmăresc11. Superficiale sunt însă operele a căror acţiune oarecum locală şi momentană este repede eliminată din conştiinţă, lăsând pe omul vechi în realitatea intactă a trivialităţii lui.

Un cuvânt trebuie spus şi despre momentul intelectual al adâncimii în artă. În această privinţă trebuie comparată adâncimea artei cu aceea a concepţiilor teoretice ale spiritului. Pentru acestea din urmă, adâncimea este, în primul rând, însuşirea unui adevăr cai o s-o ascunde, care trebuie căutat şi care poate fi găsit. Adevărul adânc se poate ascunde în mai multe chipuri, de pildă fie sub o exprimare figurativă, fie sub una ai cărei

termeni în aparentă contradicţie reclamă sforţarea de a desluşi unitatea lor. Primul caz este acela al adâncimii *enigmatice*; al doilea, al adâncimii *paradoxale*. Enigmele pe care le propune Sfinxul lui Oedip fac parte din prima categorie. „Care este animalul care merge dimineaţa în patru picioare, la prânz în două şi seara în trei?” Oedip trebuie să găsească tâlcul adânc al acestei întrebări recunoscând ciclurile vieţii omului. Unui alt tip îi aparţine adâncimea vorbei lui Goethe: „Dacă vrei să atingi infinitul, cutreieră finitul în toate direcţiile” (*Willst du ins Unendliche schreiten*, *geh nur im Endlichen nach al leu Seiten*). Adâncimea observaţiei este atinsă când substitui contradicţiei aparente concepţia morală a imanenţei infinitului în viaţa omului cu tendinţa lui către universalitate. Adâncimea teoretică este, în cazurile acestea, rodul care se oferă unor acte de mediaţie ale spiritului, la finele cărora adevărul se găseşte gata făcut. Există, în fine, o adâncime teoretică despre care se poate spune că este efectul care apare odată cu sforţarea de adaptare a spiritului la idei cu totul noi, la moduri de gândire care se opun deprinderilor lui străvechi. Astfel, realismul naiv, concepţia conştiinţei-oglindă, era atât de înrădăcinat în habitudinile gândirii omeneşti, încât soluţia kantiană a conştiinţei care nu răsfrânge, ci produec adevărul, reclamând dezgrădinarea unor adaptări vechi şi înlocuirea lor eu altele noi şi dificile, a trebuit să fie înregistrată ca un efect de mare adâncime. Întrucât arta exprimă idei noi, neobişnuite, învăluite în haina expresiei figurative sau paradoxale, adâncimea ei poate fi a gândirii teoretice în genere. *Melancolia* lui Dürer manifestă o adâncime disimulată sub învelişul simbolismului ei figurativ. Paradoxia caracterului lui Hamlet, noutatea sfărâmătoare de idoli din poema *Zarathustra* a lui Nietzsche pornesc de la aceeaşi concepţie a adâncimii ca **într-**un comentar platonician sau kantian. Dar în afară de

aceasta, există o adâncime proprie artei, rezultată din faptul regrupării sintetice a clementelor conştiinţei noastre, despre care ne-am ocupat şi mai înainte. Lumea nouă care ni se revelează în marea artă reclamă adaptările repetate ale conştiinţei noastre, şi aceasta este un proces care nu se termină niciodată. Operele adânci manifestă din această pricină un fond neistovit, un substrat dinamic care nu se găseşte nicicând la termen. Ele nu conţin în ultima lor profunzime un adevăr care poate fi precizat în trăsăturile lui statornice. Ele sunt mai degrabă concepţiuni care nu se desăvârşesc niciodată, care devin necontenit. Cu fiecare luare de contact un nou înţeles al lor ni se dezvăluie, şi această împrejurare explică multiplicitatea interpretărilor valabile cu privire la ele.

Negreşit, niciunul din momentele adâncimii artistice nu poate fi disociat de celelalte fără ca rangul operei să nu decadă. Dezvoltată în planul vital, fără adâncime spirituală şi intelectuală, opera ar deveni prilejul unei simple crize nervoase; după cum, lipsită de răsunet organic difuz şi de puterea de a regrupa elementele conştiinţei, opera n-ar fi altceva decât o simplă întocmire interesantă şi ingenioasă. Numai purtate de valul vitalităţii stimulate operele pot atinge stări de personalitate, şi numai astfel susţinute, concepţiile teoretice ale operei dobândesc o valoare artistică. Există, în adevăr, opere bine gândite, dar reci; după cum sunt opere aprinse şi contagioase, dar sărace şi fără perspectivă întinsă. Emoţia foarte intensă pe care o comunică teatrul lui Strindberg nu se dezvoltă niciodată **într-**un punct de vedere. Nu se poate vorbi de o situaţie strindbergiană în faţa lumii şi a vieţii. Există în schimb o concepţie în *Messiada* lui Klopstock, dar opera aceasta nu ne cucereşte şi nu izbuteşte să ne determine. Putem distinge deci, rezervâ**ndu-**le un nivel-mai jos în ierarhia artistică, opere cu farmec, dar fără influenţă mai durabilă asupra noastră; după cum există opere cu o substanţă

intelectuală preţioasă, dar lipsite de seducţie, şi din această pricină deopotrivă de incapabile de a ne stăpâni şi înrâuri.

6. TIPURILE RECEPTĂRII ARTISTICE

Procesul receptor al artei nu se constituie în toate individualităţile la fel. Elementele receptării, pe care le-am analizat în paginile de mai sus, nu sunt la fel dozate în toate împrejurările. Sunt indivizi penim care opera de artă trăieşte mai mult prin conţinutul ei, alţii penim care ea există mai degrabă prin organizarea ei formală. Unii care se abandonează sentimentelor lor şi, în fine, alţii care formulează judecăţi cu privire la structura operei sau emit aprecieri în legătură cu valoarea ei. Fără îndoială că opera de artă, prin însăşi structura ci, impune, până la un punct, forma receptării artistice şi chipul cum se dozează în interiorul ei feluritele elemente componente. Au existat astfel de cercetători, care distingând tipuri ale receptării artistice, le-au conceput în legătură cu tipurile respective de structură artistică, în rândul acestora şi cu acest înţeles, Hugo Spitzer, care a dezvoltat dicotomia nietzscheeană a „apollinicului” şi „dionisiacului”, a putut scrie: „Aceste contrarii nu izvorăsc din particularităţile individuale ale persoanelor care gustă opera de artă; ele sunt întemeiate de fapt în opera însăşi, încât calitatea acestora determină atitudinea apollinică şi dionisiacă la toţi indivizii care sunt în stare să priceapă frumuseţea ei”. Dacă însă tipurile receptării artistice n-ar fi decât astfel de corelate subiective ale tipurilor de opere, atunci sarcina noastră ar fi foarte simplă: ar trebui să găsim numai termenii psihologici corespunzători tipurilor de opere pe care le-am descris în partea a treia, când am distins între sfânt, omul reprezentativ şi omul de rând, între peisaj transcendent, imanent şi natură moartă, între eleatism şi heraclitism în artă, între viziune plastică şi pitorească, între idealism şi realism. Lucrarea noastră ar cuprinde

deci, în aceste două puncte omoloage, acelaşi lucru, transcris, pentru a spune astfel, în două idiomuri: în idiom fenomenologic şi în idiom psihologic. Ceea ce este însă interesant de notat aci este tocmai divergenţa care se poate introduce între forma receptării, aşa cum o comandă opera, şi întruchiparea ei, aşa cum o determină propria noastră diferenţă individuală. Realitatea tipurilor se introduce tocmai în unghiul acestei divergenţe.

Oricare dintre elementele componente ale procesului receptor poate dobândi preponderenţa, determinând un tip respectiv al receptării. Există, de pildă, un tip al receptării sentimentale. Iată-l pe Al. Odobescu privind tablorile cu scene de vânătoare ale lui Horace Vremet. Ceea ce el notează cu acest prilej nu sunt nici aprecieri, nici judecăţi cu privire la structura acestei opere, ci numai sentimente, şi anume, din clasa sentimentelor reactive şi dispoziţionale. „Horace

Vornet, scrie Odobescu, a reînnoit în pânzele pe care a zugrăvit vânătorile de lei şi de mistreţi din Algeria şi din Sahara emoţiunile unor scene în care primejdia situaţiilor joacă un rol de căpetenie... Chiar basme de-ar fi câte povesteşte vânătorul şi câte zugrăveşte artistul, tot pare că te scuturi la ideea că omul se joacă aşa de lesne cu viaţa sa pentru un simplu gust de vânător; dar când citeşti sau priveşti, mult nu trece, şi afli sau cel puţin ghiceşti că fiara cea mai primejdioasă este mai în pericol decât omul, că ea are să pice învinsă de al ei prigonitor, şi atunci îndată, încrederea, bucuria, ba chiar şi mândria se deşteaptă toate în inima-ţi acum liniştită şi mângâiată”. 2 Un Barrès înregistrează însă în faţa grupului *Le da şi lebăda*, executat de Ammanati după Michelangelo, mai mult asociaţii intelectuale, încât opera devine prilejul unei revelaţii îndepărtate, în care se îneacă şi dispare cu totul forma operei şi expresiile vieţii întipărite în ea. „Iată pe Leda, scrie Barrès, fiica Greciei şi a Romei, Renaşterea,

rasa care a dat lumii tipul frumuseţii! Ea primeşte pasărea misterioasă, amantul necunoscut, pe cavalerul Lohengrin. Simbol al marilor fluvii ale Nordului, lebăda ascunde sub aripile sale fremătătoare misterele care plutesc peste lacurile tăinuite în umbra pădurilor. Şarpe, pasăre şi peşte, în acelaşi timp respingătoare şi măreaţă, lebăda are complexitatea naturii. Ea aduce latinităţii reveria germanică, sentimentul universului, aspiraţia panteistă etc”. 3 Atât Odobescu, cât şi Barrès se aşază în punctul de vedere al atitudinii pe care am numit-o mai sus, împreună cu M. Geiger, „concentrarea internă” 4. Ceea ce pare a-i preocupa nu este atât opera însăşi, cât propriile reacţii sentimentale sau intelectuale pe care ea le determină. Dar chiar printre contemplatorii care se dăruiesc aspectului exterior, chiar printre acei care privesc opera în particularităţile ei şi caic izbutesc să se uite pe ei înşişi, se introduce o deosebire de seamă, demnă de a fi notată. Sunt cazuri în care individul pare a se interesa mai mult de expresia vieţii manifestată în operă, altele în care îl interesează mai cu seamă forma organizării ei. **S-**ar spune că uneori opera există mai ales prin factorii ei de *clarificare*, adică prin ceea ce se lămureşte în ea ca spectacol vizibil al lumii şi ca viaţă mai adâncă a sufletului care o animă, pe când alteori ea există mai degrabă prin factorii ei de *ordonare*, prin valorile ei de compoziţie. Aşa fiind, unii încearcă mai mult senzaţii şi sentimente simpatetice, ceilalţi cuprind forma operei, relaţiile dintre părţile ei, prin acte de judecată. Cine adoptă apoi o astfel de atitudine intelectuală în faţa artei o întovărăşeşte cu aprecieri asii prea valorii ei. Judecăţile de valoare presupun în adevăr o distanţii faţă de obiect pe care nu o poate asigura decât poziţia intelectuală. Dimpotrivă, atitudinea sentimentală, în artă ca şi în viaţă, limitează facultatea noastră de a judeca şi critica. În imediatitatea sentimentului se îneacă mediaţiunea gândirii. Cine trăieşte

deci în faţa operei de artă sentimente, fie chiar sentimentele simpatetice necesare intuiţiei expresiei, acela o judecă mai puţin. Acela o poate primi sau respinge în bloc, dar nu o cântăreşte în motivele ei particulare, nu urmăreşte felul în care ea se dezvoltă şi se întregeşte şi nu apreciază ceea ce este în ea potrivit sau ceea ce este inadecuat şi fals. Unul se dăruieşte lumii sensibile; celălalt o judecă şi apreciază. Unul se poate unifica cu aparenţa; celălalt păstrează faţă de ea distanţa din care o poate privi cu spirit critic. Raportâ**ndu-**se la aceste două atitudini, R. Miiller**-**Freienfels a putut distinge odată printre amatorii de artă tipul „simpateticului” (*Mitspieler*), în contrast cu acela al „contemplatorului” (*Zuschauer*).5

Pentru a ne convinge mai bine de realitatea acestor două tipuri, este poate nimerit a le vedea reacţionând în legătură cu aceeaşi operă de artă. Iată deci pe scriitorul francez Paul Bourget şi pe criticul englez B. Berenson vorbi**ndu-**ne despre fireştile înfăţişând viaţa lui Silvius Aeneas Piccolomini (Papa Pius al II**-**lea), pictate de Pinturicchio pe pereţii bibliotecii Domului din Siena. Unul este un călător, plecat să se bucure de frumuseţile artei italieneşti, celălalt, un savant, un om de specialitate care vrea să întemeieze solid judecăţile sale. Unul stă sub puterea unui farmec, suportă contagiunea unor sentimente şi se abandonează reveriei în legătură cu ele; celălalt adoptă o poziţie, raţionalizează impresiile sale şi apreciază. Manifestarea lor este cum nu se poate mai felurită. „Tinerii seniori din aceste fireşti, notează Bourget, aşa cum îi vedem călărind pe animale de un alb aproape trandafiriu, ţinând în mână frâuri încrustate cu pietre preţioase, desfăşură o nesfârşită supleţe în mândra lor atitudine, un nesfârşit lux regal în podoabele lor. Nenumărate visuri şi gânduri grave plutesc în ochii lor frumoşi. În frunzătura copacilor şi în jurul coloanelor canelate circulă o atmosferă veselă şi vitală. Ceremoniile

religioase evocate de mai multe ori au, în acelaşi timp, pentru că este vorba de tabloul vieţii unui pontif, măreţia unei sărbători de curte şi, prin expresia chipurilor, fervoarea unei scene mănăstireşti. Personaje cu feţe bronzate, înveşmântate în costume stranii, ne trec pe dinainte, revelând acea viziune romantică a Orientului, care, prin Cruciade şi prin Veneţia, va fi trecut în reveria italienilor de atunci. Întocmai ca în unele tablouri foarte primitive, ornamentele de metal, de pildă harnaşamentele cailor sau părţi întregi ale armurii, sunt figurate prin reliefuri făcute din**tr-**un fel de stuc colorat şi, când soarele după**-**amiezii intră pe fereastră, razele lui aruncă pe zidul din fund magia luminii în jurul unui tânăr împărat, prinţul acestei serbări, care se îndreaptă către logodnica sa, îmbrăcat **într-**o tunică verde şi zdrobind florile cu pintenii săi de aur. Ceva din dulcea melancolie umbriană se amestecă în sufletul său pentru a**-**l înduioşa în mijlocul acestei apoteoze a tinereţii şi a culorii”. 6 Cu totul altfel este întocmită relaţiunea lui Berenson: „Considerate ca pictură figurativă, fireştile acestea nu pot fi mult mai rele. Niciun om nu stă bine pe picioarele lui, niciun corp nu este cu adevărat viu, chiar frumuseţea capetelor de femei n**-**are destulă frăgezime din pricina lipsei de grijă în execuţie şi a unei repetări neîncetate, sub care se ascunde lipsa de idei. În ce priveşte culoarea, cu greu ar putea fi fireştile acestea mai pestriţe şi mai lipsite de gust. Şi totuşi, ele exercită un farmec deosebit. Căci oricât de rele ar fi în ele însele, ca opere de decoraţie arhitectonică sunt aproape perfecte. Pinturicchio se găsea pus în faţa temei de a picta o sală mai mult lungă decât lată! Sub un tavan emaiat, în care sunt inserate cu dibăcie tabele pictate, mari arcuri deschid perspective către un peisaj romantic. Dobândim astfel aceeaşi senzaţie ca şi cum, stând sub un acoperiş şi fiind înconjuraţi de tot fastul bogăţiei şi al artei, am respira totuşi în aer liber, **într-**un spaţiu care n**-**ar fi însă nelimitat.

Aerul nu este aspra, limitele spaţiului sunt bine trasate şi făcute sensibile prin arcurile care îl încadrează şi prin care spaţiul primeşte o formă mai frumoasă, mai lărgită, mai armonică, în care simpla respiraţie devine muzică. E drept că în această liberă şi aerată ţară a minunilor se petrec procesiuni şi ceremonii nu prea impresionante şi cam pestriţe. Ne găsim însă **într-**o dispoziţie atât de bună, încât nu cedăm impresiei neplăcute sau, cel mult, în care o primim aşa cum **într-**o dimineaţă de primăvară, când pulsaţia sângelui nostru este mai vie, am considera un biet taraf de muzicanţi”. 7 Este cu neputinţă a citi aceste texte fără a nu deveni atenţi asupra deosebirilor lor. Fără îndoială, există între ele puncte de contact. Ambii scriitori notează anumite sentimente. Este drept că Berenson notează sentimente dispoziţionale, consemnând şi baza lor organică, ca atunci când unbeşte despre chipul cum ne simţim respirând în faţa acestor deşi i, pe când Bourget se opreşte la sentimentele obiective ale personajeloi şi scenelor, propriile lui sentimente reactive şi dispoziţionale ramanând subînţelese. Dar deosebirea cea mai de seamă dintre cele două texte, care le ridică la rangul unor exemple tipice, stă în faptul că pe când Bourget priveşte fireştile lui Pinturicchio ca pe nişte conţinuturi expresive, în jurul cărora vin să se adauge asociaţiile sale, Berenson le consideră ca soluţia unei probleme tehnice, formulând judecăţi în legătură cu modalitatea lor de a organiza spaţiul, şi emite, în acelaşi timp, aprecieri cu privire la desenul, culoarea şi compoziţia lor. Unul înfăţişează astfel tipul *sentimental-asociativ* al receptării, celălalt, tipul *intelectual-apreciativ*. Se va spune că cel dintâi dintre aceste tipuri este mai propriu amatorului naiv, celălalt, artiştilor şi cunoscătorilor. Dar chiar independent de treapta pregătirii artistice, care fără îndoială că are importanţa ei, tipurile de receptare au o realitate psihologică certă. Există, în adevăr, nu numai tipuri de

„receptare”, dar şi tipuri de „receptori”. Căci dacă există oameni care se conduc după impulsii sau după principii, fiinţe mai iuţi sau mai cumpănite, individualităţi la care decide sentimentul sau raţiunea, nu **s-**ar putea înţelege de ce deosebirile acestea **s-**ar opri în pragul artei şi de ce, chiar în domeniul acesteia, n-ar exista fiinţe pentru care opera se rezolvă în valori de sentiment sau de raţiune, determinând pe unii la o simplă degustare pasivă a farmecului care iradiază din ea, pe alţii la o atitudine activă, exprimată prin aprecieri şi alte acte de judecată.

Multe probleme de estetică **s-**ar rezolva dacă **s-**ar ţine seama de realitatea tipurilor de receptare şi de receptori. Polemica dintre idealişti şi formalişti, care **s-**a urmat în tot decursul veacului al XIX-lea, se reduce în esenţă la neînţelegerea reciprocă a celor două tipuri marcate mai sus. Când Hegel defineşte frumosul drept „aparenţa sensibilă a Ideii”, el manifestă odată cu aceasta preferinţa pentru conţinuturile expresive, pentru elementele de clarificare. Când însă Zimmermann afirmă că numai „forma” este relevantă în materie estetică, „părţile considerate în afară de relaţiile lor formale, adică materia, fiind din punct de vedere estetic indiferente” 8, el ne face să înţelegem că atenţia sa se îndreaptă în chip unilateral către elementele de ordonare ale creaţiunilor frumoase. Ar fi interesant de urmărit cum aceste poziţii se dezvoltă în sistemele celor doi reprezentanţi de frunte ai esteticii filosofice în secolul al XIX-lea. Adâncile analize de conţinut pe care Hegel le-a consacrat artei antice şi moderne dovedesc limpede cât datora felul său de a recepta arta factorului asociativ. În ce-l priveşte pe Zimmermann, importanţa factorului raţional şi normativ în concepţia sa este atât de evidentă, încât încadrarea ei în tipul intelectual-apreciativ poate fi făcută cu cea mai mare uşurinţă. Am arătat în altă parte cum multe din dificultăţile legate de istoria esteticii în secolul trecut nu pot fi

rezolvate decât prin**tr-**o teorie a tipurilor estetice, a cărei dezvoltare mai nouă am încercat **s-**o înfăţişez în *Dualismul artei* (1925). De altfel, nu numai în teoriile despre artă, dar şi în viaţa ei istorică, contrastul tipurilor de receptare şi de receptori trebuie recunoscut ca unul din cei mai însemnaţi factori propulsivi. Luptele literare şi artistice se dau de cele mai multe ori în numele acestor tipuri felurite. Iar dacă artiştii învinuiesc uneori pe critici că falsifică esenţa adevărată a artei, prezentâ**nd-**o cu o răceală care pare că nesocoteşte viaţa sentimentului în ea, este drept a observa că uneori aceeaşi învinuire o fac criticii artiştilor, şi anume, ori de câte ori unii faţă de alţii se găsesc în situaţii tipice deosebite. Astfel de dezbateri se urmează chiar în sânul criticii, unde, impresionistul înfruntâ**ndu-**se cu dogmaticul, duc mai departe lupta dintre acei care, în faţa artei, vor să încerce sentimente şi să depene asociaţii şi acei care vor **s-**o înţeleagă şi **s-**o judece.

Tipurile de receptare oferă cercetătorului o cheie care poate deschide lacătul multor probleme de estetică. Să adăugăm că această cheie nu trebuie manevrată ca un instrument al fatalităţii. Fiecare amator de artă se află instalat în tipul său propriu, dar nu închis fără nicio posibilitate de comunicare cu exteriorul. Când, aşadar, tipul receptării nu coincide cu tipul operei în faţa căreia ne găsim, avem posibilitatea să ne retuşăm atitudinea, în aşa fel încât valoarea eterogenă să nu ne rămână veşnic străină. Am arătat de mai multe ori în decursul acestei lucrări că valoarea nu este simpla replică a unei predispoziţii a noastre, a unei nevoi care preexistă în noi. Ea este o realitate ideală, capabilă a fi intuită de spiritul nostru chiar atunci când nevoia corespunzătoare lipseşte. Valorile artei ne sunt deci accesibile, chiar dacă trebuie să depăşim cercul mărginit al felului nostru obişnuit de a o recepta. Poate că odată cu acest efort ceva din intimitatea şi spontaneitatea trăirii noastre în faţa artei dispare.

Poate că odată cu aceasta dispare şi bucuria de a ne k-jmsi pe mu înşine în forme străine. Câştigăm în schimb bucuria, care lui in-lmir dispreţuită, a descoperirii unor ţinuturi noi şi a îndepărtării Imuldoi experienţei noastre.

7. ETERONOMIA RECEPTĂRII ARTISTICE

Interesul pe care îl arătăm artei nu se explică numai prin valorile estetice ale acesteia. Pentru ca valorile spiritului şi, printre acestea, valoarea estetică să ni se impună cu toată energia, simplul lor conţinut este un motiv eficace, dar care poate fi completat şi întărit prin motive care îşi au originea în noi, nu în întruparea obiectivă a valorii. Altfel nu **s-**ar explica de ce putem uneori trece indiferenţi, chiar când le înţelegem în preţul lor, pe lângă manifestări ale adevărului, binelui sau frumosului. Am arătat de mai multe ori că valorile culturii sunt obiective, întrucât le putem intui chiar atunci când nu există în noi nevoia subiectivă corespunzătoare. Când însă această nevoie li se asociază, intuiţia lor devine mai caldă şi mai puternică, şi aderenţele lor cu propria noastră conştiinţă se întăresc. Dacă opera de artă ajunge uneori să ne vorbească atât de energic, lucrul se explică nu numai prin valorile estetice pe care le întrupează, dar şi prin motivele eteronomice, de provenienţă intimă şi subiectivă, cu care ne îndreptăm, către ea.

Aceste motive sunt, în bună parte, aceleaşi pe care le-am văzut lucrând în sufletul artistului. Cu toate că structura artistului este diferită de a contemplatorului şi, după cum am arătat altă dată, procesele sufleteşti care-i caracterizează pe fiecare în parte sunt opuse, rădăcinile activităţii lor se ating **într-**un anumit punct. împrejurarea provine poate din faptul că, în trecutul evoluţiei artistice a omenirii, artistul şi contemplatorul se întruneau în una şi aceeaşi persoană. Când cântăreţul primitiv, de altfel ca şi ţăranul de astăzi, îşi îngâna melodia lui, el rămânea adeseori singurul său ascultător şi o făcea pentru simpla

sa plăcere. Odată cu diferenţierea funcţiunilor respective ale artistului şi contemplatorului, psihologia lor a luat căi divergente, nu însă **într-**atât încât să nu mai aibă în comun vechile motive eteronomice care îi uneau altă dată. Astăzi încă persoana care se bucură de artă o face şi pentru motive comune cu ale creatorului. Nevoia de a elibera sentimente, cărora aşezările sociale le interzic funcţiunea nestânjenită, apoi nevoia de a completa existenţa noastră, anexâ**ndu-**i un domeniu de experienţe mai vii, mai pasionale, în care senzualitatea şi fantazia să ocupe un loc mai mare, lucrează deopotrivă şi în sufletul artistului, şi în acela al contemplatorului. Poate că şi afirmaţia de sine, a cărei importanţă în psihologia artistului am recunosc**ut-**o mai înainte, îşi are rolul ei şi în îndemnul de a ne apropia de operele artei. O îndelungă frecventare a artei împrumută sufletului energii noi, adâncind experienţa şi îmbogăţind fantazia. Arta este căutată şi pentru incontestabila superioritate omenească pe care frecventarea ei o poate împrumuta cuiva. Nu spunem că aceasta e calea cea mai bună de a te apropia de artă. Ea este însă o cale cutreierată uneori, şi o analiză completă a faptelor nu o poate trece cu vederea.

Există, fără îndoială, şi motive eteronomice ale receptării, care rezultă pentru contemplator din situaţia lui specifică. Mai ales în latura de apreciere a operelor de artă intervin factori meniţi să orienteze preferinţa noastră şi care nu cuprind în ei nimic estetic. În adevăr, preferinţa pe care o arătăm unor opere de artă, sensul pe care îl dăm gustului nostru ne clasează **într-**un anumit public căruia prin voinţă socială dorim să**-**i aparţinem. Astfel, multe opere de artă îşi câştigă admiratori nu numai din pricina valorii lor, dar şi din aceea că sunt capabile să arunce reflexul unei anumite superorităţi asupra persoanelor care declară că le admiră. Există totdeauna printre acei care aplaudă operele de artă dificile şi delicate indivizi care nu

sunt conduşi decât de dorinţa de a se şti clasaţi **într-**un public rar şi distins. Dispreţul cu care aceştia privesc către valorile artistice care se bucură de audienţa cea mai întinsă nu este decât contrapartea negativă a voinţei de a te distinge, o voinţă al cărei resort este social, nu estetic. Desemnăm un astfel de mod de a te comporta în aprecierile artistice cu numele de *snobism*. Snobismul nu explică însă toate devierile eteronomice ale gustului. Mai cu seamă când este vorba de valori artistice noi şi revoluţionare, publicul care le face cortegiu este **într-**o anumită proporţie format din persoane care, dorind inovaţia şi răsturnarea în ordinea socială generală, este firesc **s-**o iubească şi în domeniul restrâns al artei. Este, în adevăr, un fapt notoriu simpatia cu care cercurile revoluţionare ale unei societăţi urmăresc revoluţiile estetice. Inconformismul estetic şi**-**a sporit totdeauna rândurile cu adepţi ai inconformismului social. Fără îndoială că o astfel de constatare, având numai o valoare relativă, şi nu una absolută şi aplicâ**ndu-**se numai în cazurile în care prezenţa unor motive extraestetice este evidentă, nu putem totdeauna deduce din felul gustului cuiva orientarea lui socială. În sfârşit, dacă în categoriile amintite până acum motivul eteronomic activ este voinţa socială de a te opune sau distinge, este drept a aminti că uneori acest motiv trebuie căutat tocmai în dorinţa de a te asemăna şi integra. Multe valori artistice îşi câştigă aderenţi numai pentru că sunt tradiţionale sau pentru că prin ele se rosteşte punctul de vedere al unei naţiuni, al unei clase sau confesiuni. Admiraţia dăruită acestor opere de artă, pentru astfel de motive, este numai un mijloc al individului de a întări în sine conştiinţa grupului social şi de a participa mai viu la sfera lui de valori. Există deci şi un conformism estetic care se alimentează din**tr-**un conformism social. Viaţa artistică a unui individ se orientează astfel după numeroase motive, care depăşesc

criteriile propriu-zis estetice, şi numai o analiză atentă şi condusă cu bună-credinţă poate lămuri felul în care se dozează punctele de vedere atât de deosebite ale aprecierilor sale.

8. CRITICA ARTISTICĂ

O examinare mai grăbită a lucrurilor, care nu lipseşte din unele tratate de estetică, prezintă critica artistică drept o aplicare a principiilor esteticii filosofice la cazurile particulare ale operelor de artă. Critica artistică ar fi, aşadar, faţă de estetică, ceea ce este clinica medicală faţă de principiile fiziologiei şi patologiei. Cine gândeşte astfel se lasă ademenit de analogii prea simple pentru a fi adevărate. Nu există niciun critic de artă care, ţinând în evidenţă principiile estelicii sale şi confruntâ**ndu-**le necontenit cu impresiile sau judecăţile pe care i le trezeşte opera de artă, să decidă despre caracterul şi valoarea acesteia din urmă numai după ce invocă pe cele dintâi. Desigur, modalitatea expunerii critice poate să ia şi această formă. Mai cu seamă în vechea critică dogmatică a clasicismului, lucrarea critică părea a lua mai totdeauna forma confruntării impresiei cu principiile şi a judecăţii călăuzite de norme deplin conştiente şi exprimate. Aci nu este însă vorba de forma expunerii, care, după cum ştim, poate disimula sau interverti ordinea psihologică reală. Există, de pildă, lucrări ştiinţifice care adoptă forma expunerii inductive, pornind de la fapte şi culminând în adevăruri generale, deşi procesul psihologic care le-a stat la bază a putut fi tocmai contrariul, cercetătorul putând porni de la un adevăr general, în cadrul căruia a încercat apoi să comprime materialul empiric al faptelor. împrejurarea poate fi şi alta. Cercetătorul poate să dea o formă deductivă expunerii sale, deşi adevărurile generale de la care porneşte n-au fost obţinute decât prin**tr-**o elaborare anticipată a materialului empiric. Forma expunerii nu permite deci nicio concluzie cu privire la

realitatea procesului psihologic. O constatare care trebuie să ne facă prudenţi când este vorba a afirma că există vreo critică artistică, fie chiar numai aceea a dogmatismului clasic, care să pomească din**tr-**o aplicare deliberată a principiilor estetice.

Aceasta nu înseamnă nicidecum că orice critică artistică este şi trebuie să rămână o simplă înseilare de impresii, cărora le lipseşte orice atingere cu sfera raţională a principiilor. Atingerea există mai totdeauna, dar nu prin baza procesului critic, aşa cum socoteşte prejudecata indicată mai sus, ci prin plafonul şi culminarea lui. Critica artistică nu porneşte sau trebuie să pornească de la principii, ci trebuie să le atingă în cele din urmă, şi le atinge de fapt în întruchipările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebuie să fie o formă a receptării artei, şi anume, forma ei cea mai completă şi mai înaltă. Critica trebuie să fie o etapă a receptării, cea din urmă şi aceea care le înglobează pe toate cele precedente. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun şi să reprezinte plenitudinea de funcţiuni a acestuia. Aceasta este deci o concepţie normativă a criticii, idealul ei, anticipat de fapt în realitatea literaturii critice de atâtea forme ale criticii câte elemente, etape sau tipuri ale receptării artistice există.

În adevăr, există mai întâi o formă descriptivă şi asociativa au i ticii, care nu este mai mult decât transcrierea conţinutului de scuti mente obiective, dispoziţionale şi reactive pe care opera de arta le trezeşte şi reveria individuală în legătură cu ele. Criticul descrie, în asemenea împrejurări, ce simte în faţa operei de artă şi ce visează în legătură cu ea. *Impresionismul critic*, forma cea mai elementară a criticii artistice, nu este altceva. Pe o etapă mai sus, criticul devine atent nu numai la aceste conţinuturi eteronomice ale operei de artă sau în legătură cu ea, dar şi la înlănţuirea specific estetică a elementelor

înăuntrul ei şi la pecetea pe care le-a imprimat-o viziunea originală a artistului. Este forma mai înaltă a *criticii morfologice şi stilistice*, care scoate în evidenţă felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivaţiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează şi unitatea de viziune care o susţine. Pe o etapă încă mai înaltă, criticul nu se mulţumeşte numai să exprime astfel de judecăţi cu privire la morfologia şi caracterul stilistic al operei, ci ajunge să formuleze şi aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizând dacă opera este în adevăr unitară şi originală sau nu, dacă răsunetul ei rămâne superficial sau adânc şi dacă că poate fi considerată ca o creaţiune nouă, bogată în iniţiative şi atingând un nivel de armonie şi plenitudine în raport cu unele iniţiative anterioare, sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epigonică sau o simplă bizarerie fără niciun viitor. Numai în cadrul acesta al *criticii apreciative* intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziţii iniţiale, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă.

Dacă lucrarea critică ar debuta cu afirmarea principiilor şi ar continua cu aplicarea lor consecutivă la cazul particular al operelor, ea n-ar fi altceva decât un rece exerciţiu şcolăresc sau o operaţie mecanică, lipsită de orice putere de a convinge pe cineva. Căci în materie critică, forţa aprecierilor izvorăşte din limpezimea judecăţilor de structură care le susţine, din**tr-**o vedere clară asupra morfologici şi caracterului stilistic al operei. Ce valoare puteau avea oare aprecierile criticilor francezi din veacul al XVIII-lea asupra dramei lui Shakespeare, declarat drept un „autor barbar11, cât timp se putea face dovada că astfel de estimaţii nu erau conduse de o înţelegere limpede şi adecuată a particularităţii stilistice şi a formei intime pe care o posedă opera marelui poet engleze? Tot astfel, orice judecăţi morfologice şi stilistice

trebuie să se sprijine pe trăirea operei, pe asimilarea ei sentimentală. Căci judecăţile artistice nu se aplică asupra unui material mort, inert şi exterior, ci asupra unor evenimente intime, care trebuie realizate în deplina lor existenţă subiectivă, mai înainte de a trece la raţionalizarea lor. Cum am putea oare vorbi despre unitatea operei, despre interesul şi motivaţia ei, despre felul caracteristic al viziunii care o animă, dacă opera însăşi n-ar fi devenit în prealabil un eveniment intens resimţit al conştiinţei noastre? Formele şi etapele lucrării critice se condiţionează deci în ordine succesivă şi ascendentă. Şi dacă simplul impresionism ne-a apărut ca o formă elementară şi primitivă a criticii, dacă forma ei dogmatică şi apreciativă ni **s-**a dovedit mecanică şi neconvingătoare, este drept a spune că numai întinsa curbă care uneşte aceste două extreme poate elimina neajunsurile lor, integrând chipul deplin şi ideal al criticii de artă. Evident, integrarea poate uneori să nu se producă, de vreme ce există nu numai etape ale receptării, dar şi tipuri ale ei. Şi dacă există un tip sentimental-asociativ al receptării şi unul intelectual-apreciativ, există fără îndoială şi tipurile corespunzătoare de critică, marcate de condiţia inevolutivă a tuturor structurilor tipice. Există critici care nu se pot ridica peste simplele impresii sentimentale şi critici cari nu izbutesc niciodată să dea o bază de intuiţie judecăţilor şi aprecierilor lor. Orice structură morală este în adevăr un ansamblu de limite şi fatalităţi, în raport cu care idealul criticii reprezintă ţinta unei depăşiri şi a unei însumări mai bogate. Critica cea mai bună este deci aceea care reuşeşte să înfrângă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedeşte aptă a reflecta opera cu cât mai multe mijloace şi din cât mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nicio rigiditate operei, care se opreşte să-i răspundă cu un aparat de rezonanţă care nu emite decât un singur sunet. Este cel mai bun

criticul care nu este prizonierul unei singure structuri şi acela care, reuşind să se depăşească pe sine, poate intra şi răsfrânge din lăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă fineţe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conştiinţei este o condiţie indispensabilă a criticii.

Rezultă oare din toate acestea că estetica nu poate fi de niciun ajutor criticii artistice? Nu punem această întrebare cu intenţia de a găsi o legitimare esteticii, care, ca ştiinţă, se poate dispensa de valoarea oricărei utilităţi. Dar, deoarece critica artistică nu este o simplă aplicare a principiilor estetice, în relaţia în care stă o activitate practică cu fundamentul ei teoretic nu rezultă cumva că estetica poate rămâne indiferentă criticilor? Este sigur că lucrurile nu stau aşa, deoarece principiile estetice trebuie să rămână la dispoziţia criticului pentru a interveni ca forţe de valorificare în momentul în care procesul critic este destul de înaintat. Dar intervenţia aceasta nu apare ca un act deliberat, în care principiile şi impresiile se confruntă ca două serii de elemente exterioare unele altora. Principiile valorificatoare ale esteticii intervin în lucrarea critică din lăuntru, ca nişte forţe adânc însumate ale conştiinţei criticului, ca nişte energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămâne un simplu contemplator mai sensibil; el trebuie să aibă şi o conştiinţă estetică, şi dacă această conştiinţă a trecut şi prin şcoala reflecţiei filosofice asupra artei, este de presupus că reacţiile lui vor fi mai bogate şi mai complete.

9. CATEGORIILE ESTETICE

O expunere a întregului domeniu al esteticii, cum a fost aceea încercată în lucrarea noastră, nu poate să nu se oprească şi în faţa problemei *categoriilor estetice* sau a *modificărilor frumosului*, nişte nume colective prin care sunt înţelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă, precum frumosul şi urâtul, comicul şi

umorul, graţiosul, sublimul şi tragicul. Se cunoaşte locul important pe care problema modificărilor frumosului I-a ocupat în sistemele de estetică idealistă ale veacului trecut. Însemnătatea acestui loc decurgea din două feluri de consideraţii. Mai întâi, din pricina faptului că prin teoria categoriilor estetice se putea întrece exclusivismul preocupărilor pe care teoriile estetice ale clasicismului le lăsase moştenire. Estetica clasică, aşa cum sistematizase experienţa artistică a lumii greco-romane, nu prevăzuse de fapt decât o singură formă a artei, şi anume, *frumosul*, adică acea varietate a ei caracterizată în obiect prin stilizare idealistă, şi în subiect, prin**tr-**o atitudine de contemplaţie liniştită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute. Chiar tragediile şi comediile trebuiau să rămână creaţiuni frumoase.

Icmicnul de frumos este luat, în acest înţeles, în una din accepţiunile lui posibile, şi anume, în aceea limitată, de categorie estetică, nu în accepţiunea mai largă de izbutit estetic, care a fost totdeauna folosită în cursul acestei lucrări. În terminologia tratatului nostru frumoase sunt toate operele care realizează condiţiile constitutive ale artei, pe când pentru idealişti numai operele subordonate vechiului ideal clasic merită acest nume. Experienţa artistică mai nouă făcea **într-**acestea dovadă că idealul care conduce vechea estetică a clasicismului devenise cu totul insuficient. Mai cu seamă arta culturilor creştine şi nordice nu mai putea fi încadrată în formula frumosului. Nici arhitectura sau sculptura gotică, nici drama lui Shakespeare, nici barocul sau rococoul nu puteau intra în limitele vechii estetici. De aceea nu este de mirare că tocmai în Englitera, şi **într-**un moment în care se poate înregistra aurora marii mişcări europene a romantismului, un cercetător ca Ed. Burke simte nevoia să dubleze vechea teorie a frumosului prin aceea mai nouă, deşi cu unii strămoşi, a sublimului.1 Din acest moment, dicotomia

frumos-sublim apare în toate tratatele de estetică. Kant o introduce în *Critica judecăţii* şi o face populară. Dar faptul cel mai hotărâtor de care estetica trebuia să ţină seama este folosinţa întinsă pe care creaţia mai nouă o dădea categoriei *urâtului* în artă, adică acelei varietăţi a ei definită în obiect prin**tr-**o violentă caracterizare realistă şi, în subiect, prin**tr-**o atitudine de împotrivire, pătrunsă de numeroase sentimente neplăcute. Se cunoaşte rolul pe care l-a jucat urâtul în arta romantică şi în aceea a culturii cu care romantismul înnoda cu o deosebită predilecţie firul tradiţiei, cultura gotică a Nordului. Fr. Schlegel, una din căpeteniile romantismului german, cere deci o estetică a urâtului, cu mult înainte ca Victor Hugo în Franţa să pledeze pentru drepturile lui în numele adevărului în artă.2 Expresia sistematică a acestei năzuinţe apare însă abia la mijlocul veacului trecut, odată cu lucrările unui Fr. Th. Vischer şi ale unui K. Rosenkranz, care publică pentru prima oară un vast tratat închinat *Esteticii urâtului.3*. Cu aceşti teoreticieni, urâtul nu mai este de altfel o simplă categorie estetică şi, ca atare, un concept periferic al ştiinţei. El devine, alături de frumos, conceptul ei central, substanţa care precipită toate formele artei. Căci după cum răul este forţa propulsivă a binelui, limita de la care porneşte şi peste care trebuie să se afirme idealul moral al omului, tot astfel urâtul este materia asupra căreia se aplică acţiunea de idealizare a frumuseţii. Astfel, pentru Vischer, toate formele ai lei, comicul şi umorul, sublimul sau tragicul, rezultă din dozări diferite ale frumosului şi urâtului şi din variate raporturi dialectice între ele. Toate formele artei sunt deci alterări ale frumosului pur, şi adevărata problemă estetică este aceea a modificărilor frumosului. Punerea acestei probleme în centrul de perspectivă al cercetării avea deci avantajul de a îndepărta limitele prea apropiate ale vechii estetici clasice şi de a oferi replica teoretică faţă de aspiraţia timpului către

formele viguros caracteristice ale creaţiei.

*

Astăzi, când toate aceste nevoi au fost pe deplin satisfăcute, putem examina problema categoriilor estetice cu mai multă libertate. Ne putem întreba dacă un tratat modern de estetică se cuvine a se ocupa despre ele altfel decât pentru a le îndepărta din vechiul loc de favoare pe care îl ocupau în idealism.4 Căci, mai întâi, nu se vede de loc de ce categoriile estetice ar fi reduse la acelea care sunt menţionate în mai toate expunerile de ansamblu ale esteticii; frumosul şi urâtul, graţiosul, comicul şi umoristicul, sublimul şi tragicul. Impresiile pe care le putem primi de la artă se mai pot grupa şi în alte clasc tipice, cum ar fi, de pildă, bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul ş.a.m.d. Unii cercetători şi-au dat seama de posibilitatea şi de nevoia de a spori numărul categoriilor estetice tradiţionale. Cum însă năzuinţa de a nu lăsa la o parte niciuna din clasele tipice de impresii ar fi putut conduce la o lucrare de analiză dintre cele mai oţioase, cercetătorii **s-**au hotărât uneori să comprime noile categorii în cadrele celor vechi. Astfel, cine parcurge sistemul lui J. Volkelt are ocazia să observe cum printre varietăţile sublimului sunt trecute şi categorii care nu mai au nimic de a face cu accepţiunea pe care i-a dat-o termenului **Pseudo**Longin către finele antichităţii şi pe care au împrospătat-o Burke, Mendelssohn sau Kant pentru timpul nostru. Volkelt, de pildă, trece printre varietăţile sublimului şi impresia de solemnitate (*tfas Feierliche*).*5* Este evident însă că între sentimentele pe care le încercăm în faţa oceanului dezlănţuit şi acelea pe care ni le sugerează o festivitate de mare pompă, cum ar fi investirea unui însemnat conducător politic sau religios, nu este nimic comun sau numai analogii atât de îndepărtate, încât înglobarea lor **într-**o singură clasă riscă să nesocotească ceea ce este mai propriu fiecăruia din ele.

1 eroarea, care după toate analizele consacrate sublimului dinamic al naturii este unul din elementele sigure ale impresiei de ansamblu, lipseşte din sentimentul solemnităţii. Iar reverenţa, emoţia întăritoare de respect şi admiraţie o adresăm în cazul sublimului, după cum **s-**a mai spus, personalităţii noastre morale, aceleia care, întocmai cu trestia gânditoare a lui Pascal, ajunge să se resimtă superioară chiar forţelor celor mai cumplite ale naturii, pe când în cazul festivului ea se adresează unei persoane străine, a cărei demnitate o privim cu satisfacţie, fiâră umilinţa şi strivirea noastră, dar şi fără afirmarea orgolioasă de noi înşine în momentul următor. Solemnul nu poate deci lua loc în sfera sublimului, unde nu **s-**a putut situa întâmplător decât pentru a nu deschide poarta numărului aproape nelimitat al aşa**-**numitelor categorii estetice.

Spun: aşa**-**numitele categorii estetice pentru că toate noţiunile înşirate mai sus ţin de conţinutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lui estetice. Nici frumosul sau urâtul în înţelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le**-**ar putea spori şirul în chip aproape nesfârşit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conştiinţei. Ele desemnează deopotrivă conţinuturi; ele sunt noţiuni care se aplică materiei sau fabulaţiei operei. Aşa-numitele categorii *estetice* stau deci în afară de sfera estetică a artei. împrejurarea devine evidentă, dacă ne gândim că există nu numai un frumos, un urât sau un graţios al artei, dar şi astfel de însuşiri ale naturii, pentru a nu mai vorbi de sublim, ale cărui caractere au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu aspectele infinite sau dezlănţuite ale firii. Există apoi un comic sau un umoristic al împrejurărilor sociale şi un tragic care însângerează istoria. **S-**ar putea obiecta că nu descoperim toate aceste însuşiri în realitatea practică decât după ce privirile

noastre au fost formate în şcoala artei. Şi, de fapt, adeseori când rămânem mişcaţi în faţa frumuseţii unei femei pomenim numele Venerei de Millo sau al Mona-Lisei. Adeseori descoperim în avarul de care râdem pe Harpagon, după cum recunoaştem cu un zâmbet plin de simpatie pe Don Quijote în idealistul depărtat de realitate. Numele acestor figuri sau ale acestor eroi revin adeseori pe buzele noastre când este vorba să caracterizăm frumosul, comicul sau umoristicul din natură şi societate. Există însă destule cazuri în care astfel de impresii se constituie şi fără sprijinul vreunei amintiri din literatură sau artele plastice. Nici farmecul care pune stăpânire pe sufletul îndrăgostitului, nici veseli;» invincibilă a şcolarului care observă maniile comice ale magistrului său nu se călăuzesc de vreun model artistic. Cineva ar da chiar dovada unei regretabile răceli a sufletului şi n-ar mai lăsa nicio îndoială că adevărata emoţie nu se produce în conştiinţa sa dacă în faţa întâmplării unui om plin de virtuţi care cade victima asprelor întocmiri sociale n-ar putea să spună decât că el îi aminteşte pe *Antigonci* lui Sophocle sau pe *Torquato Tasso* al lui Goethe. Tragicul nu este numai o închipuire a poeţilor, dar o trăsătură constitutivă a realităţii, astfel întocmită încât eroul tragic ajunge să cadă jertfa tocmai din pricina excelenţei caracterului său.6 Dacă tragicul ar exista numai în închipuirea poeţilor, şi nu în firea lucrurilor, el n-ar mai putea stoarce din sufletul nimănui acel amestec de teroare, de milă şi de admiraţie în care **s-**au recunoscut componentele emoţiei tragice. Nu numai, aşadar, că tragicul realităţii nu este resimţit prin analogie cu acela al poeziei, dar mai degrabă acesta din urmă îşi extrage toată forţa şi valoarea lui din tragica întocmire morală şi metafizică a realului. Dacă fabulele tragice nu **s-**ar desprinde din acest fundal al realităţii, ele n-ar fi decât un simplu joc care n-ar putea mişca pe nimeni.

Tot astfel, comicul sau umoristicul trezesc veselia noastră pentru că denunţă stări reale de lucruri. În adevăr, redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată şi făcută, odată cu aceasta, neprimejdioasă. Umoristicul este şi el o demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparenţele umile sau stângace care o ascund. Râdem în ambele prilejuri, dar în primul caz pentru a pedepsi şi în cel de al doilea pentru a răscumpăra. Veselia noastră are în fiecare din aceste împrejurări câte o altă semnificaţie.7 Sigur este însă că operele poeţilor nu ne-ar înveseli atâta dacă în ambele cazuri n-am continua o luptă împotriva imposturii şi în favoarea meritului modest şi ascuns pe care o începem din viaţă. Totdeauna râsul este semnul unei satisfacţii, înregistrată până şi în starea de mai bună dispoziţie a corpului nostru, crescut parcă în puterile lui. Astfel de satisfacţii, la care participă întreaga noastră fiinţă, nu **s-**ar produce însă dacă n-am răspunde cu ele realităţii lucrurilor, şi nu închipuirii poeţilor. Râsul poeţilor este făcut posibil şi întemeiat pe râsul tuturor oamenilor care au trebuit vreodată să smulgă masca de pe chipul nulităţii împodobite cu aparenţa valorilor sau de pe acela al valorii adevărate, ascunsă după chipuri de a fi şi de a face interioare rangului ei. Există un *serios* al comicului, fără de care n-am râde. Chiar în faţa improvizaţiilor celor mai bufe ale unui măscărici de bâlci râdem pentru că ne reamintim de un defect omenesc pe care l-am demascat altă dată şi de care am râs în trecut. Astfel, dacă râsul este totdeauna o satisfacţie, râsul pe care ni-l produc înfăţişările artei comice este o satisfacţie îndoită, prin confirmarea pe care ne-o dă geniul lucid al artiştilor. **S-**a spus că emoţia comică are un caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decât în societate şi nu ne putem sustrage contagiunii comice care a cuprins o adunare. Chiar în cazul citirii solitare a unei schiţe umoristice sau al

contemplării fără martori a unei caricaturi stabilim o legătură de societate cu un semen plin de prestigiu, şi anume, cu artistul creator al acestor opere. Să adăugăm că, întocmai ca tragicul, comicul sau umoristicul, nici frumosul, urâtul sau graţiosul nu ne izolează în idealitatea areală a artei, ci ne apropie de realitatea naturii. Lucrul este atât de adevărat, încât putem distinge cu multă limpezime între frumuseţea, urâţenia sau graţia modelului natural şi meritul estetic al prelucrării lui estetice. Există modele de o mare frumuseţe sau graţie, în care adică lucrarea de creştere a naturii a ajuns la deplina ei înflorire sau a primit răsfrângerea unei superioare sfere spirituale şi care în redarea lor artistică nu sunt decât opere spirituale şi banale. Există dimpotrivă modele umane de o fioroasă urâţenie, în care adică lucrarea de înflorire a naturii a fost comprimată, abătută8 sau retrogradată către un tip bestial din seria evoluţiei filogenetice şi care poate rămâne baza unei capodopere artistice. N-am putea însă distinge atât de clar între frumuseţea, graţia sau urâţenia modelului sau a motivului şi aceea a transfigurării lor artistice, dacă cea din urmă n-ar ţine de sfera evaluărilor estetice şi cele dintâi de sfera evaluărilor extraestetice. Fără îndoială, artiştii care îşi aleg materii frumoase continuă lucrarea naturii când preferă operaţiile de stilizare idealistă, tot astfel artiştii care tratează urâtul, când optează pentru stilizările caracterizante. Din această pricină, poate că în realitate nu există femei atât de frumoase ca în pânzele lui Raffael sau Tizian, nici bărbaţi atât de urâţi ca în cele ale lui Goya. Aceasta nu înseamnă de loc că frumosul şi urâtul nu există în natură şi că, mai înainte de intervenţia artei, forţele naturii înseşi nu **s-**au însărcinat a conduce pe unii indivizi la gradul suprem al înfloririi lor armonioase şi nu i-au împiedicat sau abătut pe alţii, făcând ca tipul specific al umanităţii lor să se închircească şi să se ascundă sub diformităţile vârstei, ale

bolii, ale viţiului sau ale unei munci istovitoare şi degradante.

Constatarea că aşa-numitele categorii ţin de conţinutul eleronomic al operelor mai rezultă şi din aceea că ele sunt supuse unei variaţii în timp, care limitează epoca în care sunt folosite cu mai multă preferinţă. Am arătat şi altă dată că operele de artă sunt vremelnice prin conţinutul lor. Când interesul pentru acest conţinut determinat scade sau dispare, operele de artă par a fi atinse de o bătrâneţe din care nu le salvează parţial decât însuşirea lor de realizări estetice, adică de prelucrări ale materiei sau ale datelor conştiinţei, peste care **s-**a imprimat pecetea sufletului original al artistului. Dacă însă facem abstracţie de caracterul estetic al operei, rezervând atenţia noastră pentru cuprinsul categorial al ei, observăm adeseori cum acesta din urmă nu poate să se sustragă oscilaţiilor timpului. Astfel, în tot decursul veacului trecut, idealul frumuseţii a cunoscut soarta unei impopularităţi care a putut face discutabil chiar meritul unui artist ca Raffael. Publicul artistic arăta un fel de oboseală în faţa frumuseţii desăvârşite şi cu orice preţ. Gustul epocii mergea către caracterizările mai realiste, şi adevăratul model omenesc care conducea silinţele artistice încetase de a mai fi tipul uman desăvârşit, aşa cum putuse ieşi din înflorirea nestingherită a naturii, pentru a lăsa locul omului determinat de condiţiile relative ale existenţei lui istorice, sociale sau biologice, în acelaşi fel **s-**a putut constata dispariţia tragediei ca gen literar, ba chiar a sentimentului tragic din cuprinsul întregii literaturi: un proces care în ultimul secol n-a încetat să se accentueze. Răsărită odată cu concepţia eroică a vieţii, adică cu atitudinea omului potenţat în conştiinţa de sine până la punctul în care îndrăzneşte lupta nimicitoare cu forţele naturii şi ale destinului, tragedia nu **s-**a putut menţine în cadrul democraţiilor nivelatoare ale secolului trecut. Şi

fiindcă eroul tragic nu mai poate fi nicăieri identificat în masele burgheze şi conformiste, trăind paşnice şi ocrotite de statul poliţienesc al liberalismului, vechile tragedii continuau a fi citite şi admirate, dar nu mai vorbeau nimănui cu acea căldură pe care o resimţea încă omul mai tânăr şi mai individualist al unor societăţi în care viaţa era o continuă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu zeii inclemenţi. În insula individualistă a Nordului scandinav tragedia mai trăieşte un singur moment cu Henrik fusen, dar geniul acestui mare poet n-a putut împiedica procesul care se găsea în curs.9 Tragedia n-a putut fi salvată nici de el, nici de silinţele împreunate ale unui Nietzsche şi Wagner. Nietzsche sfârşeşte prin a admira opera *Carmen* a lui Bizet după ce recunoscuse că odată cu *Parsifal* Wagner părăsise idealul tragic în favoarea unei concepţii a omului care îşi găseşte îndeplinirea destinului său nu în lupta eroică, ci în senzaţia liniştitoare a atingerii misterelor divine. Este de altfel puţin probabil ca publicul care venea în număr din ce în ce mai mare să asculte dramele muzicale ale lui Wagner să fi vibrat vreodată tragic şi eroic. Marele succes al acestor compoziţii provenea din alimentul moral pe care îl găsea în ele o lume obosită, dornică de spectacole strălucite sau de senzaţii quietiste, care să adoarmă turmentata conştiinţă de sine, cum această muzică în contact cu subconştientul omului putea oferi din abundenţă.10 Crepusculul frumosului şi al tragicului în arta mai nouă dovedeşte că aceste caregorii sunt noţiuni determinate istoric, ţinând de conţinutul eteronomic şi vremelnic al operei, nu de forma nesfârşit mai durabilă a prelucrării estetice.

În fine, aşa-numitele categorii sunt noţiuni obţinute din**tr-**o sistematizare a aspectelor vieţii sau ale naturii sub un alt unghi decât acel propriu-zis estetic. De obicei, ele sunt noţiuni metafizice sau morale. Cine urmăreşte, de pildă, felul în care **s-**a constituit noţiunea modernă a

sublimului se poate cu uşurinţă convinge de caracterul ei eteronomic. Undeva, la bază, departe, poate pe la mijlocul primului secol după Cristos, apare prima dovadă a unei sensibilităţi care a vibrat în contact cu sublimul şi care era a unui om trăind în sfera culturii greceşti şi iudeo-creştine. Autorul necunoscut al *Tratatului despre sublim*, un grec sau un evreu din epoca elenismului, aduce exemple despre sublim atât din textele homerice, cât şi din cele ale *Bibliei*, din care spicuieşte versetul renumit al *Genezei*: „A spus Dumnezeu să se facă lumină, şi lumină se făcu; să se facă pământul, şi pământul se făcu”. **Într-**acestea, teoria modernă a sublimului, aşa cum au elaborat-o un Kant sau un Schiller, păstrează din sfera de reprezentări ale creştinismului ideea superiorităţii nemăsurate a personalităţii morale a omului, depozitarea unei scântei desprinsă din Divinitate, care ne face să ne simţim mai presus de puterile răzvrătite ale naturii şi chiar de infinitul ei. Infinitul naturii este apoi o idee apărută lumii moderne odată cu modificarea icoanei astronomice a lumii în timpul Renaşteiii. Atunci, în acele secole de profunde schimbări, apare minţii omeneşti odată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care îl gândeşte şi se ridică astfel deasupra lui. Poate că sentimentul modern al sublimului a vibrat mai întâi în sufletul filosofilor astronomi ai Renaşterii, în sufletul unui Nicolaus Cusanus şi Giordano Bruno, privind nesfârşitea cerului înstelat, căruia, în chip foarte semnificativ, Immanuel Kant nu-i găsea o realitate care să-i facă echilibru decât în legea morală, prezentă în adâncurile conştiinţei umane. Este absolut sigur că teoria modernă a sublimului nu **s-**a format din prelucrarea unui material artistic sub un unghi estetic, ci din speculaţia metafizică şi morală asupra naturii şi omului.

Tot astfel, teoria graţiosului apare încă din prima clipă la Plotin, ca un moment esenţial al sistemului său

filosofic. Pentru Plotin, graţia nu este decât reflexul ideii de bine în lumea inteligibilelor”. Şi cu toate că, pentru noi, între timp, ideea de graţie **s-**a laicizat prin folosinţa deseori frivolă pe care i-a dat-o secolul al XVIII-lea, Schiller a ştiut să restabilească legătura cu vechile ei izvoare spirituale, înţelegând prin graţie acel fel de a se mişca al omului, care nu manifestă eforturile penibile ale unei voinţe morale în luptă cu instinctele şi înclinaţiile ei, ci o spontaneitate uşoară şi fericită, care dovedeşte că voinţa morală şi înclinaţiile au ajuns să se armonizeze în unitatea „sufletului frumos”. Graţia este deci documentul unui merit, care n-a trebuit să fie cucerit, dar pe care îl posedă sufletele atât de fericit întocmite, încât fără nicio silinţă şi în chip cu totul natural toate faptele lor păstrează o întipărire de nobleţe.12 Vechea explicaţie metafizică a lui Plotin este astfel înlocuită de Schiller cu una de caracter etic, dar speculaţia acestuia din urmă continuă a se mişca **într-**un cerc atât de evident eteronomic, încât în tratatul său despre *Graţie şi demnitate* el nu simte niciodată nevoia să invoce vreun exemplu împrumutat artei. Nu mai este necesar să amintesc şi celelalte categorii, despre care lucrurile esenţiale au fost pomenite mai sus, pentru a înţelege că oricare din noţiunile acestea pun în mişcare reprezentări metafizice şi că, aplicate la artă, ele aparţin sferei ei extraestetice.

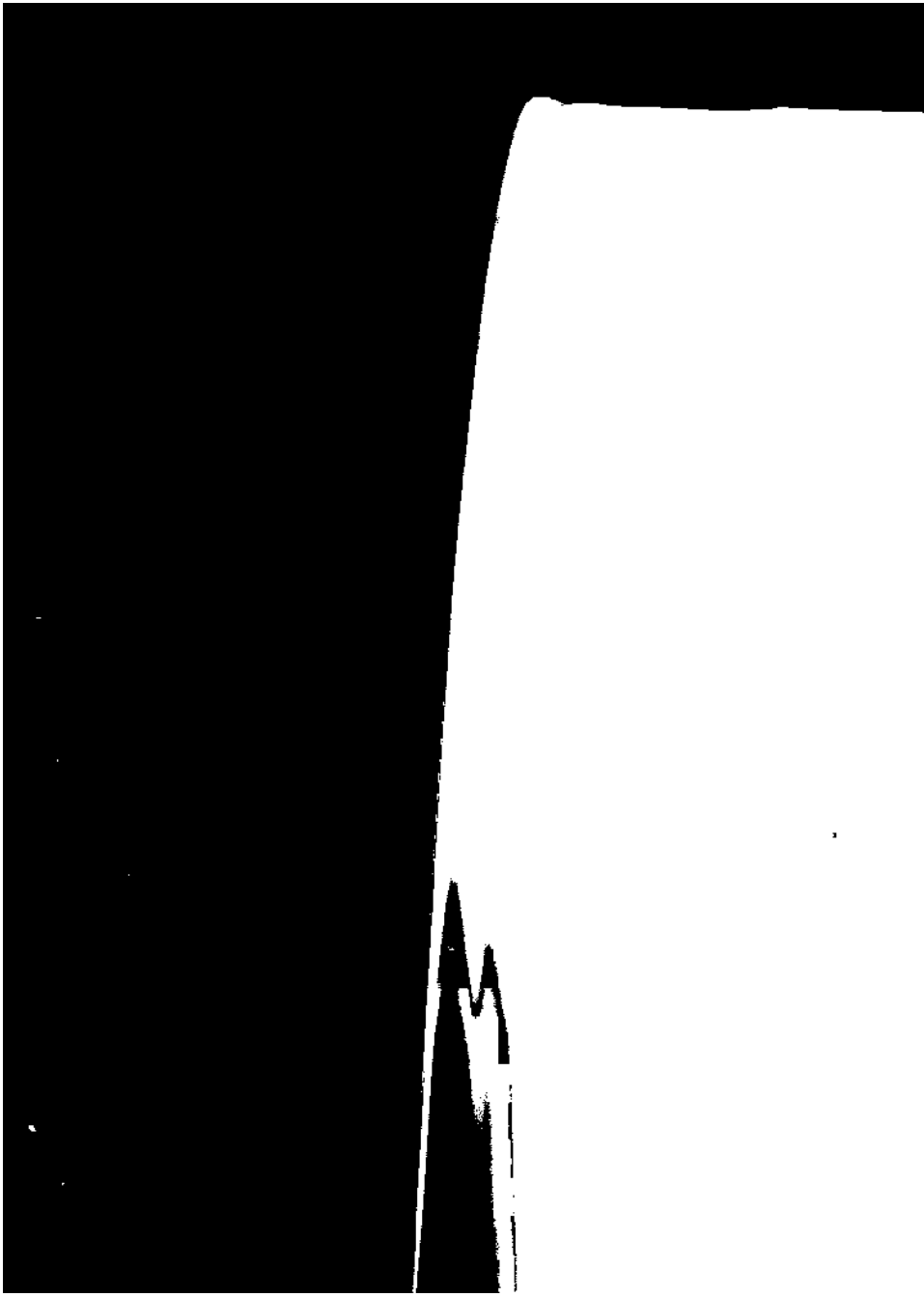
Se pune însă întrebarea dacă, în această calitate chiar, categoriile lui trebuie să ocupe un loc mai întins în cercetarea estetică. Am arătat altă dată mai pe larg cum conţinutul eteronomic al operelor determină forma lor. Ceea ce o operă devine, spuneam atunci, atârnă şi de conţinutul de valori pe care ea îl cuprinde. Nu cumva există atunci o structură specifică a frumosului şi urâtului, a tragicului şi sublimului, a graţiosului, comicului şi umoristicului? Nu există oare moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare şi idealizare, care corespund acestor

conţinuturi eteronomice? Fără îndoială că astfel de moduri există. Mulţumindu-ne cu puţine exemple, vom spune că eroul tragic nu este niciodată ales din aceeaşi lume ca personajul comic. Altfel de sentimente de relaţie sunt întreţinute cu unul şi cu celălalt, şi fiecare din ei este izolat **într-**un alt plan al realităţii sociale. Poetul priveşte de jos către eroul tragic, în timp ce urmăreşte de sus tribulaţiile figurii comice, cu un singur sentiment al propriei sale superiorităţi. Din această pricină, poetul comic merge uneori până la caracterizări de amănunt, care nu apar niciodată sub pana tragicului. Eroul tragic se menţine în linia unei simplicităţi monumentale, pe când odată cu comedia se introduce, chiar în epocile clasice, un netăgăduit curent de realism. Caracterul tragic este rotunjit în perfecţiune sferică asupra sa însuşi, închis faţă de adversităţile naturii, societăţii sau destinului, care îl pot zdrobi, dar nu altera. Figura comică este însă contradictorie prin excelenţă şi gata să se despice în elementele ei, îmbinate **într-**o unitate cu totul precară şi provizorie. Compoziţia tragică va cere deci o stringenţă a organizării ei, un statism de bloc masiv, care nu este necesar comediei. Frumosul este **într-**acestea coordonat cu noi; apariţia lui este situată **într-**o lume accesibilă, faţă de care nutrim sentimentele unei cordialităţi deferente. De aceea detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase decât în cazul tragicului, deşi mult mai puţine decât în acela al comicului sau al umoristicului. Nu trebuie să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămână frumoase; considerarea lor trebuie să păstreze un grad de generalitate, în lipsa căruia frumosul poate să alunece către alte tipuri. Pitorescul este duşmanul frumuseţii. Viziunea plastică îi este cu mult mai proprie. Graţia aparţine de asemeni tipurilor idealiste, deşi ea ni se poate dezvălui şi de sub aparenţe ingrate, tratate cu minuţie realistă. În acest caz, că se asociază însă cu umorul, ceea

ce de fapt se întâmplă destul de des. Conţinuturile eteronomice desemuakprin numele categoriilor au astfel numeroase consecinle în şiruc tura operelor, dar nu unele care să nu poată fi reduse la tipurile de artă descrise încă din primul volum[1]. Ceea ce este mai general în structurile posibile ale operelor, aşa cum sunt ele determinate de feluritele conţinuturi eteronomice amintite, a fost aşadar descris de mai înainte. Ceea ce este însă cu totul special, pentru că rezultă din**tr-**o diferenţiere a conţinutului pe care categoriile amintite nu o istovesc nicidecum, se rezolvă **într-**o seamă de însuşiri care trebuie examinate de la caz la caz şi pe care estetica generală le poate lăsa în afară de cercetarea sa.

Sfârşit

1 Vezi nota dc la pag. 291 (n. cd.).



Note

1. PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICII

1. Frumosul natural şi artistic

1 G.W. Fr. HEGEL, *Vorlesimgen iiber Ästhetik*, hgb. vog *Hotho*, 3 Bd., 1849, 1, p. 131 şi *passim*. Acelaşi mod de a reflecta legătura dintre frumosul natural şi artistic în raport cu obiectul esteticii a fost aproape permanent în cadrul idealismului. Părerea lui HEGEL este anticipată de SCHELLING, care scrie: „Cercetătorul entuziast al naturii cunoaşte pe cale sensibilă adevăratele modele (*Urbilder*) ale formelor, pe care în natură le găseşte exprimate numai **într-**un chip confuz, abia în operele artei şi în chipul în care lucrurile concrete apar în acestea (*Vorlesungen iiber din Méthode des akademischen Studiums*, 1803, 14, Vorl., în *fine*)”. La fel pentru SHELLING estetica devine astfel filosofie a artei. Pentru SOLGER (*Vorlesungen iiber Ästhetik*, I II, hgb. v. *P. Heyse*, 1829). Ceea ce numim frumosul natural nu este pentru acest cercetător decât produsul considerării naturii ca opera unei arte divine sau prin prisma fantaziei creatoare (I, 10; II, 215 şi urm.), în acelaşi fel SCHLEIERMACHER (*Vorlesimgen iiber Ästhetik*, hgb. von *Lommatzseh*, 1842) exclude din estetică studiul aşa-numitului frumos natural, ca unul care nu este produsul activităţii omeneşti, cum este arta (p. 34). FR. TH. VISCHER (*Ästhetik oder Wissensehaft des Sehonen*, II Bd., 1847, p. 3 – 24) urmează părerea maestrului său HEGEL, când rezervă frumosului natural simplul rol de a pune fantazia în mişcare, pentru a găsi sub înfăţişarea lui brută forma pură a artei. Dezvoltând acest punct de vedere, ajunge VISCHER mai târziu (*Kritik meiner Ästhetik*, *Kritische Gange*, VI, 1873) să ceară excluderea aşa-numitului frumos natural din sistemul esteticii. Ideea unui frumos natural ar presupune o varietate a frumuseţii existând independent de corelaţia unei conştiinţe, ceea ce

nu poate fi niciodată cazul, în doctrina contemporană obiectul esteticii este redus la frumosul artistic de K. LANGE (*Das Wesen der Kunst*, I-II, 1901, 2 Aufl. 1907) şi sub numele de „ştiinţă generală a artei”, de E. UTITZ (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissensehaft*, I-II, 1914 – 1920).

2 Despre frumuseţea întregii naturi (*aligememe Weltschonheit*) vorbeşte şi JULIUS SCHULTZ (*Natursehonheit und Kimstsehonheit*, în *Zeitschrift für Ästhetik und aligememe Kunstwissensehat*, VI, 1911, 2, p. 214 şi urm.). Aspectele urâte ale naturii, cum sunt, de pildă, organismele care ne inspiră spaimă sau dezgust, obţin acest efect numai prin analogiile pe care le sugerează cu anumite defecte sau infirmităţi omeneşti. Maimuţa este urâtă numai pentru că aminteşte pe unii oameni diformi. „Chiar creaturile respingătoare, scrie SCHULTZ (op. cit., p. 217), reintegrează frumuseţea generală a lumii pentru cine reuşeşte să elimine din conştiinţă acele comparaţii fatale şi să restabilească starea de contemplaţie pură”. Explicaţia faptului că întreaga natură ne apare frumoasă o găseşte E. UTITZ în împrejurarea că o însufleţim cu sentimentele noastre mai profunde. „O operă de artă, scrie UTITZ (*Grundlegimg der AII – ngemeinert Kunstwissenschaft*, vol. 1914, p 167), poate să ne pară inferioară pentru că resimţim „voinţa” manifestată în ea drept neînsemnată, meschină sau ridicolă. Acest lucru este în faţa naturii cu neputinţă, deoarece proiectăm în ea trăirea noastră cea mai intimă, şi numai rareori suntem înclinaţi către acea aspră şi nemiloasă autocritică, menită a ne face să găsim această trăire deopotrivă de neînsemnată, meschină sau ridicolă. Chiar dacă am ajunge în această situaţie, am condamna numai propria noastră incapacitate… Natura şi arta stau în faţa aprecierii noastre ca două date în întregime felurite. Alta este ceva plasticizat, format, pătruns de o voinţă

determinată care se comunică tocmai prin felul particular al plasticizării şi formării. Această „voinţă” o împrumutăm noi naturii, umplând astfel cu viaţă nişte forme goale. De aceea judecata noastră de valoare nu atinge natura, ci pe noi, întrucât întrunim în aceeaşi persoană pe creator şi pe acel care se bucură de creţie. Din această pricină, ar fi poate mai bine în loc de spune: „Natura este pretutindeni deopotrivă de frumoasă” să afirmăm că, întrucât atârnă de ea, „natura este totdeauna la fel de capabilă să prilejuiască trăirea estetică”.

3 Caracterul eterocosmic al artei îl relevă şi AL. BAUMGARTEN (*Meditationes philosophicae de nonmilis adpoema pertinent ibus*, 1753, § 52, tr. germ. A. RIEMANN, în *Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur*, hgb. v. *Fr. Saran*, 1928, p. 123), care creează şi expresia: *figmenta heterocosmica*, ficţiuni poetice imposibile în cadrul acestei lumi, pe care le distinge de altfel de ficţiunile imposibile în cadrul oricărei lumi: *figmenta utopica*.

4 J.M. GUYAU, *Les problèmes de I’esthétique contemporaine*, 1884, ed. 8, p. 69.

5 „Frumuseţea bărbatului este creaţia femeii şi frumuseţea femeii este creaţia bărbatului”, scrie J. SCHULTZ (op. cit., p. 234).

C J.-J. ROUSSEAU, *Les rêveries d’impromeneur solitaire*, ed. Garnier, p. 52.

7 FR. AMIEL, *Journal intime*, 11 avril 1868.

x F.R. de CHATEUABRIAND, *Le génie du Christianisme*, ed. Flammarion, p. 119.

9 FR. SCHILLER, *Über naive und sentimentale Dichlung*, 1875. Asupi.1 întregii dezbateri de idei în care a luat loc contribuţia lui SCI III.l. FR, v. I VIANU, *Das Wertungsproblem în Schillers Poetik*, 1924.

10 M. BARRES, *Les Déracinés*, ed. Nelson, p. 193 şi urm.

11 Asupra influenţei artei în contemplarea naturii, consideraţii interesante în E. UTITZ (op. cit., vol. II, p. 157 şi urm.). V. de asemeni K. LANGE. *Das Wessen der Kunst*, 1901, vol. II, p. 349 şi urm.

12 Discursul de răspuns în Academia Franceză cu ocazia recepţiei lui FR. MAURIAC, 17 noiembrie 1933.

n M. BARRES, *Du Sang, de la Volupte et de la Mori*, ed. Pion, p.

198.

2. Problemele esteticii

M. DRAGOMIRESCU, *La Science de la Littérature*. vol. 1, 1928, p.

136 şi urm.

2. G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, 4, ed. 1911. p. 273.

3 B. CROCE, *L'Esthétique*, 1902, tr. fr., p. 117.

4 G. FLAUBERT, *Corespondance*, 26 decembrie 1838.

5 PLOTIN, *Etmeade*, I, 6, 2.

„Mărturia lui MOZART, adeseori citată, ap. OTTO JAHN, *W.A. Mozart*, vol. III, p. 423 – 425.

3. Izvoarele şi metodele esteticii

1 W. FOLKIERSKI, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925, p.

59.

2 FR. SCHILLER, *Briefwechsel mit IV*. v. *Humboldt*, hgb. von *A. Leitzmatm*, 26 octombrie 1795.

3 W. WORRINGER, *Ahstraktion und Einfiihlung*, 1908. Asupra lucrărilor lui WORRINGER, v. T. VIANU, *Dualismul artei*, 1925.

4 W. WORRINGER, op. cit., p. 16.

5 H. KUHN, *Die Kunst der Primitiven*, f. a., p. 15.

6 Asupra contribuţiei acestora, v. T. VIANU, *Autonomizarea esteticii*, în volumul *Arta şi frumosul. Din problemele constituţiei şi relaţiei lor*, 1931.

7 Cercetările lui KARL GROOS în această privinţă

sunt: *Die optischen Qualitâten in der Lyrik Schillers* (în *Zeitschrift für Ästhetik*, 1909); *Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers* (*Zeits*chrift für *Ästhetik*, 1910); *Psychologischstatistische Untersuchungen* über die *visuellen Sinneseindriicke în Shakespeare lyrischen und epischen Dichtungen* (*Englische Studieri*, 43. Bd., 1910 – 1911); *Die Sinnesdaten im „Ringder Niebehmgen „*(*Archiv für die gesamte Psychologie*, 22. Bd., 1912). Asupra întregului curent al „psihologiei literaturii”, v. referatul lui W. MOOG, în *Zeitschrift für Psychologie*, 67. Bd., 1913.

s E. KRETZSCHMER, *Korperbau und Charakter*, 1921.

4. Valoarea normelor în estetică şi tipurile lor

1 R. MULLERFREIENFELS, *Psychologie der Kunst*, II. Bd., 1932, p. 262.

2 TH. LIPPS, *Asthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, I. Bd., 1914, p. 2.

3 B. CROCE, *Lirismul şi totalitatea artei*, tr. rom. de H. Blazian cu o introducere de T. Vianu (Bibi. „Dimineaţa”).

4 G. FLAUBERT, *Correspondance*, 15 ianuarie 1852.

5 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Verstellung*, vol. II, cap. XXXIV.

6 E. UTITZ, op. cit., vol. II, 1920, p. 5.

II. VALOAREA ESTETICĂ

1. Caracterizare generală

1 Asupra deosebirii dintre valori-scopuri absolute şi relative, v. şi ED. GOBLOT, *La logique des jugements de valeur*, 1927, p. 7. Termenul de *scopuri* (*fins*) îl rezervă GOBLOT numai celor din urmă, pe când celor dintâi le dă numele de *perfecţiuni*. Deşi GOBLOT primeşte şi el deosebirea dintre scopuri şi mijloace, admite totuşi gruparea lor **într-**o clasă unitară, deosebită de aceea a perfecţiunilor. Căci perfecţiunile sunt bune prin ele însele, în timp ce atât scopurile (relative) cât şi mijloacele, sunt bune în raport cu o natură determinată şi anume, pentru

acelea care râvnesc acele scopuri sau care se pricep să folosească acele mijloace. Pe de altă parte însă, scopurile intră pentru GOBLOT în aceeaşi clasă cu perfecţiunile, întrucât ambele sunt bune în ele, iar nu întrucât ajută la atingerea unor valori care le depăşesc, ceea ce este cazul mijloacelor. Clasificarea lui GOBLOT aparţinne deci tipului de clasificare *continuă*, prin ajutorul unui termen intermediar.

2 Deosebirea dintre scopuri şi mijloace nu este atât de radicală pentru GOBLOT (op. cit., p. 51 şi urm.). Mijloacele pot deveni scopuri atunci când, prilejuind o preocupare intensă, fac să fie uitate scopurile propriu-zise de care ele se servesc. „Când achiziţia unui bun care nu valorează decât ca mijloc este dificilă, laborioasă şi cere operaţii complicate şi cu termen lung, când urmărirea acestui bun se întovărăşeşte cu emoţii vii, atunci activitatea care o priveşte devine oarecum *voluminoasă*. Ea ţine un loc mare în viaţă şi o poate ocupa în întregime. Cât despre bunul adevărat, el nu ocupă niciun loc în viaţa psihologică a subiectului, atât în cea afectivă, cât şi în cea intelectuală, deoarece nu va fi nicio greutate ca, o dată mijlocul apărut, să realizeze scopul” (op. cit., p. 51 – 52). Pe aceeaşi cale ajunge banul său pentru avar să se transforme din**tr-**un mijloc **într-**un scop. Întrebarea este însă dacă în urma acestei transformări banul avarului mai aparţine vulo rii economice. Fără îndoială, nimeni nu tăgăduieşte realitatea procesului psihologic care conduce la substituirea mijloacelor prin scopuri şi dimpotrivă. Ceea ce trebuia pus în lumină era însă faptul că odată cu acest proces de substituire se transformă şi caracterul logic al valorii.

3 Însuşirea de scop absolut a valorii estetice a fost adeseori pusă în lumină de cercetarea modernă, deşi termenii folosiţi au putut fi feluriţi. V., între alţii, JONAS COHN (*Allgemeine Ästhetik*, 1901), care opune valoarea

intensivă a frumosului valorii *consecutive* a binelui şi a adevărului. Acelaşi caracter îl evidenţiază R. HAMANN (*Zur Begriindung der Ästhetik*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, *X*, 1915, 2), care vorbeşte de *autotelismul* frumosului, pe care îl înţelege ca semnificaţia lui *intrinsecă* (*eigenbedeutsan*), spre deosebire de *semnificaţia eterogenă* (*fremdbedeutsam*) a altor conţinuturi ale conştiinţei. Percepţiile noastre sunt îndeobşte semnul unui concept; ele semnifică ceva care se găseşte în afară de percepţia propriu-zisă: valoarea lor este ca atare extrinsecă. Există însă percepţii al căror înţeles nu se desăvârşeşte abia prin raportarea la un concept care le depăşeşte, dar care au o valoare în ele însele, în însuşirile lor sensibile particulare şi de neînlocuit. Acestea sunt aparenţele autotelice şi cu semnificaţie proprie ale frumuseţii (Cp. *Arta şi frumosul*, p. 145 şi urm.). De asemeni J. VOLKELT (*System der Ästhetik*, voi III, 1914, p. 541 şi urm.) recunoaşte şi el caracterul absolut (*Selbstwert*) al valorii estetice, deşi orice valoare fiind corelativă cu o conştiinţă care o preţuieşte, n-ar putea să existe decât valori relative. Totuşi, sunt valori corelative cu stări mai puţin fundamentale, schimbătoare sau susceptibile de evoluţie ale subiectului preţios şi altele care corespund naturii proprii şi stabile a spiritului omenesc. Valoarea estetică face parte dintre acestea.

4 Valoarea estetică cuprinde pentru H. MUNSTERBERG (*Philosophie der Werte*. *Gnmdziige einer Weltanschauung*, 1907, 2 Aufi., 1921, p. 186 şi urm.) atât unele valori ale vieţii (armonia, iubirea, fericirea), cât şi acelea obţinute prin mijlocirea artelor. MUNSTERBERG distinge totuşi între cele dintâi, cărora le rezervă numele de *valori ale unităţii* (*Einheitswerte*) şi cele din urmă, pentru care întrebuinţează numele de *valori de frumuseţe* (*Schonheitswerte*). împotriva acestei distincţii se poate observa însă că şi frumosul realizat artistic este o valoare a

unităţii. Ceea ce apreciem într-o operă de artă este în mare măsură unitatea ei, „convergenţa efectelor”, cum spunea TAINE. Gruparea frumuseţii artistice **într-**o clasă deosebită de aceea a valorilor unităţii n-are astfel niciun temei. Pe de altă parte, se poate observa că armonia universală, iubirea şi fericirea nu sunt valori pe care conştiinţa le găseşte în viaţă („We*rte des* im*mittelbaren Lebens”,* p. 186), ci unele pe care ea le produce din propriul fond al spontaneităţii ei, şi ca atare sunt şi ele valori ale culturii. Promovarea răsfrângerii teoretice a limbii tio la haosul primitiv la cosmosul ştiinţei greceşti sau idealul moral al Ici iciii, ca armonia persoanei cu sine însuşi şi cu întreaga lume, sunt produsele unei culturi înaintate, şi anume, ale uneia orientate de idealul estetic. Se poate, în adevăr, spune că ceea ce MUNSTERBERG numeşte valorile unităţii nu sunt altceva decât valori ale frumuseţii realizate în domeniul teoretic şi moral. Din amândouă aceste puncte de vedere, clasificarea lui MUNSTERBERG mi se pare nesatisfăcătoare.

2. Atitudinea estetică

1 *L’Esprit de WILDE, Propos recueillis par Leon Treich*, 1926, p. 58.

65.

2 Cuvântul lui J.J. WEISS, raportat de Anatole France, *La vie littéraire*.

3 ED. SPRANGER, *Lehensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Personlichkeit*, 3. Aufl., 1922, p. 109 şi urm.

4 R. OTTO, *Le Sacre*, 1917, tr. fr” 1929, p. 25.

5 J. DE GAULTIER, *La sensibilite metaphysique*, 1924, p. 224.

6 H. v. HELMHOLTZ, *Goethes Vorahrungen kommender naturwissenschqftlicher Ideea*, 1892, în *Natur und naturwissenschaft*, p. 137 şi urm.

7 Cf. H. POINCARÉ, *La Science et l’Hypothese*, ed.

1927, p. 170.

8 O influenţă a *esteticului* asupra *teoreticului* admite şi E. ADICKES (*Charakter und Weltanschaung*, 1907, p. 27), dar numai în concepţia monistă a universului. „Pentru sentimentul monistului, scrie ADICKES, unitatea în diversitate, egalitatea înăuntrul felurimii formelor are o valoare estetică neasemănat mai mare decât simpla varietate sau decât contrastele neaplanate. Concepţia monistului despre lume este influenţată în chip esenţial de punctul de vedere estetic. Universul în totalitatea lui este pentru el un organism, ale cărui frumuseţi le admiră. Printre aceste frumuseţi nu este cea mai mică aceea a unităţii şi armoniei, pe care crede a o putea găsi pretutindeni şi pe care o zăreşte cel puţin în spirit, acolo unde ochiul material nu o mai poate percepe”... Tendinţa estetică de a integra un tot unitar mi se pare însă comună monismului cu dualismul şi pluralismul. Niciodată metafizica nu **s-**a oprit la o icoană neunificată a universului. Paralelismul substanţelor în dualismul lui DESCARTES şi armonia prestabilită a monadelor în pluralismul lui LEIBNIZ sunt idei care se dezvoltă deopotrivă din viziunea estetică a unităţii universului.

9 J.W. GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, VI, Buch, p. 315 (Verlag Th. Knauer Nachi., XIII, Bd.).

10 Textul clasic al acestei aplicaţii morale a esteticii kantiene este al lui FR. SCHILLER, *Uberdie ăsthetische Erziehung des Menschen*, 1794. V., asupra acestei filiaţii de idei, H. COHEN, *Kants Begriindung der Ästhetik*, 1889, p. 400 şi urm.

11 F.H. IACOBI und GOETHE, *Briefwech.se/*, 1846, ap. I). ŞI K AN (i Ile, *Lebensformen*, p, 230.

12 J.W. GOETHE, *Ephemerides*, hgb. von MARTIN, 1883, p. 10, ap.

H. SIEBECK, *Goethe als Denker*, 1905, p. 141.

PLOTIN, *Emieade*, V, 8, 1.

14 SF. AUGUSTIN, *De civitate Dei*, XII, 4.

III. OPERA DE ARTĂ

I. Artă, natură ţi tehnică

1 înţelegerea operei de artă ca un produs în care se îmbină forţa inconştientă a naturii cu activitatea liberă şi conştientă a spiritului a fost mai întâi exprimată cu toată forţa de FR. W. SCHELLING (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800, în special VI. Absch. sub titlul: *Deduction eines oligemeinen Organons der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsâtzen des tremszendentalen Idealismus*). Alta întruneşte pentru SCHELLING caracterele produselor libertăţii cu acelea ale naturii, întrucât creaţia ei începe în libertate (subiectiv) şi se termină cu necesitate (obiectiv). Ea împarte cu creaţiile libertăţii (deci şi ale tehnicii) particularitatea de a fi conştientă în producerea ei şi cu aspectele naturale, însuşirea de a fi inconştientă cât priveşte întregul care întocmeşte în cele din urmă. Din acest punct de vedere, natura organică se opune artei, căci ea începe în inconştienţă şi termină în conştiinţă.

2 Arta ca reflex al armoniei cosmice este o idee care a apărut uneori în istoria doctrinelor de estetică. Astfel, la K. PH. MORITZ (*Von der bildenden Nachahmung des Schonen*, 1788, republicat în *Deutsche Literarische Denkmiiler*, Bd. 31, 1888, p. 11 şi urm.), care, reluând distincţia SF. AUGUSTIN între *util faptuni*) *şi frumos* (*pulchnmu* cf. *Confessiones*, VI, 12 – 13), precizează că pe când în util gândim raportul dintre un lucru ca parte şi întregul de care ţine, frumosul este „indisolubil legat cu conceptul unui întreg existând în sine”. De aceea opera de artă este asemănătoare cu natura în întregimea ei („*der Natur selbst, ahnlich... ein eigemnăchtig fur sich bestehendes Ganzes*”, p. 14). Se relua astfel vechea teorie a Renaşterii asupra analogiei dintre macrocosmos şi microcosmos (cf. W. WINDELBAND, *Lehrbuch der*

Geschichte der Philosophie, 1889, 9 u. 10. Aufl., 1921, p. 308 şi urm.), dâ**ndu-i-**se o aplicaţie estetică. De la MORITZ, problema a trecut în idealismul german, unde E. von HARTMANN (*Die deutsche Ästhetik seit Kant*, *1886*, p. 68 – 69, 96, 142, 151, 222, 23 I – 234) o urmăreşte la SOLGER, WEISSE, TRAHNDORF şi ZEISING. O cercetare monografică a acestei interesante filiaţii de idei lipseşte însă până acum.

3 H. BERGSON, *L'Évolution creatrice*, 1907, 26. ed., p. 243.

1 IM. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 45 şi urm., ed. Reclam, p. 172 şi urm.

5 EL. SOURIAU, *L'Avenir de l'Esthétique*, 1929, p. 79 şi unu.

h O. SPENGLER, *Der Mensch und die Technik*, 1930, p. 69; cp. id., *Der Untergang des Abendlandes*, II, ed. 1922, p. 628.

2. *Formă şi conţinut*

1 FR. SCHLEGEL, *Zur griechischen Literaturgeschichte*, 1794, în *Prosaische Jugendschriften*, hgb. von I. MINOR, I. Bd., 1882, p. 125.

2 G. FLAUBERT, Correspondance, 16 ianuarie 1852.

3 R. HAMANN, *Kunst und Konnen*, în *Logos*, XXII, 1933, Heft 1, p.

11.

4 G. SIMMEL, *Rembrandt*. *Ein kunstphilosophischer Versuch*, 2 Aufl., 1919.

5 Asupra noţiunii de formă internă (p. 448) la *Plotin*, v. interesantul studiu al lui O. WALZEL, *Plotins Begriff der ăsthetischen Form*, 1915, retipărit *îl Vom Geislesleben alter und neuer Zeit*, 1922.

6 J. VOLKELT, *System der Ästhetik*, I, 1905, p. 392.

7 RODIN, *Entretiens reunispar Paul Gsell*, ed. def., 1932, p. 224.

8 E.R. CURTIUS, *Essai sur la France*, tr. fr., p. 333

9 Asupra definiţiei *motivului*, cp. şi E. ERMATINGER, *Das dichterische Kunstwerk*, 2 Aufl., 1923, p. 51.

10 M. KLINGER, *Malerei und Zeichnung*, Inselbucherei, p. 11.

11 Cf. R. ODEBRECHT, *Grundlegung einer ăsthetischen ffrerttheorie*.

I. Bd., 1927, p. 211.

3. *Momentele constitutive ale operei de artă a) Izolarea*

1 J. ORTEGA Y GASSET, *Meditation du cadre*, în *Essais espagnols*, tr. fr., 1932, p. 116 – 117, SIMMEL, G" *Der Bildrahmen* (1902), în Zi/r *Philosophie der Kurn*, 1922.

2 Asupra funcţiunii soclului, v. şi ERICH EVERTH, *Der Socket als ăsthetischer Ausdruck vons Schutzfunktionen*, în *Zeitschrift für Asth.*, V Bd., 1910, p. 43 şi urm.

3 AUGUST SCHMARSOW, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905, p. 263 şi unu.

4 Al patrulea Congres de estetică, ţinut la Hamburg în octombrie 1930, şi-a propus să discute problema *spaţiului* şi a *timpului* în artă. În prima comunicare a congresului (cf. *Vierter Kongress fur Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschată*, *1 – 9*, October 1930, Verlag Enke, Stuttgart). E. CASSIRER a căutat să definească spaţiul estetic, spre deosebire de acela mitic şi teoretic. CASSIRER observă că, deşi se poate vorbi de un spaţiu în genere, ca o *ordine a coexistenţelor posibile* (Leibniz), există (oluşi di ferenţieri în structura lui, după semnificaţia deosebită pe care o primeşti: „Astfel, *spaţiul mitic* este departe de a fi mediul omogen pe care şi-i reprezintă geometria. Fiecare loc şi fiecare direcţie sunt legate în spaţiul mitic cu o anumită calitate. *Spaţiul estetic* la rândul lui nu este o proiecţie a gândirii pure, ca cel teoretic, ci a sentimentului şi fantaziei. El e deopotrivă impregnat de valori expresive, deşi demonia lumii mitice e înfrântă în el.

El nu mai înconjură pe om cu misterioasele şi necunoscutele lui forte, dar intră în conţinutul reprezentării artistice ca un factor expresiv de mare însemnătate.

5 Observaţii asemănătoare asupra timpului artistic face o dată THOMAS MANN, *Der Zauberberg*, II, p. 335 şi urm. V., de asemeni, asupra condensării temporale în romanul lui Proust, observaţiile lui C. VETARD, în *Hommage a Marcel Proust*, 1927, p. 197. Tot acolo şi subtilul studiu al lui J. ORTEGA Y GASSET, *Le temps, la distance et la forme chez Proust*.

6 R. HAMANN, *Ästhetik*, 2 Aufl., 1918, p. 24.

7 Cf. T. VIANU, *Imagini italiene*, 1933, p. 77.

8 V., în această privinţă, B. BALÁZS, *Der siclitbare Memeh. Eine Film Dramaturgie*, 2 Aufl., p. 87 şi urm. Cp. şi T. VIANU, *Cinematograf şi radiodifuziune*, în voi. *Politica culturii*, Ed. Institutul social român, p. 429.

b) *Ordonarea*

PLOTIN, *Enneade*, I, 6, 2.

2 Asupra compoziţiei „piramidale” în Renaştere, cu aplicaţie la Daniel da Volterra, v. studiul lui AL. BUSUIOCEANU, în *Ephemeris Dacorama*, V, 1932.

3 V. interesanta analiză a unor astfel de elemente unificatoare în arta lui Tolstoi, în cartea lui D. MARESCHKOVSKI, *Tolstoi tind Dostoiewski*, tr. germ., I Bd., 1919, p. 147 şi urm.

4 ALBERT THIBAUDET, *La poasie de Stéphane Mallarmé*, 2 ed., 1926, p. 350.

5 Cp. TH. LIPPS, *Grandlegung der Ästhetik*, I, 2 Aufl., 1914, p. 53 şi urm.

6 „Motivul iniţial al *Simfoniei a* V-a scrie H. von der PRORDTEN (*Beethoven*, 1922, p. 33) este un extract, o chintesenţă; întreaga lui bogăţie ne devine limpede abia după ce simfonia **s-**a desfăşurat în întregime”.

7 J. FR. HERBART, *Lehrbuch zur Einleitung in die*

Philosophic, 1813, ed. F. Meiner, p. 157.

e) *Clarificarea*

1 H. BERGSON, *Lerire*, 15 ed... p. 155.

2 J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterums*, 1763.4. Kap. 2 St., Phaidonverlag, p. 139 şi urm.

3 CH. BAUEDLAIRE, *L'Oeuvre et la Vie de Delacroix*, *Varietes critiques*, II, Cres., p. 17 – 18.

1 III RRING, *Zur Lehre vom Lic/tisinn*, 1875.

TH. A. MEYER, *Das Stilgesetz der Poésie*, 1901; M. DESSOIR, A *sllielik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906.

d) *Idealizarea*

1 Teoria autoiluzionării conştiente a fost formulată de KONRAD LANGE mai întâi în mica scriere ocazională *Die bewusste Selbsttăuschung als Kern des kiinstlerischer Genusses*, 1895, dezvoltată apoi în *Das Wessen der Kunst*, I-II, 1901.2. Aufl., 1907. O expunere rezumativă a teoriilor sale a dat Lange în scrierea colectivă *Moderne Philosophie*, hgb. von FRISCI IEISEN – KOHLER. Asupra răsunetului ideilor lui Lange, nu totdeauna favorabil, v. notele lui R MOOS, în *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, 1919, p. 357 şi urm.

2 Cf. A. de RIDDER et W. DEONNA, *L ar/ eu Grece*, 1924, p. 116 şi urm.

4. *Tipurile artistice a*) *Sfântul omul reprezentativ şi omul de rând*

1 H. NOHL, *Die Weltanschauungen der Malerei*, 1908, retipărit în *Stil und Weltanschauung*, 1920. distinge de asemeni opere ale picturii care îşi plaseză figurile deasupra liniei orizontului, la nivelul şi dedesubtul ei, pu**nându-**le în legătură cu concepţia despre lume a idealismului absolut, a panteismului şi a naturalismului.

b) *Peisaj transcendent, peisaj imanent şi natură moartă*

1 R. HAMANN, *Der Impressionismus în Leben und*

Kunst, 1907, 2 Aufl., 1923, p. 88. Asupra dezvoltării conceptului naturii în arta, europeană din Renaştere la impresionişti, v. utile observaţii în FR. BURGER, Cezanne und Hodler. *Einjiihrung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, 1917.

4 Aufl., p. 19 şi urm.

2 H. TAINE, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, 13 ed., p. 17.

c) *Eleatism şi hetaclitism în artă*

1 Cf. T. VIANU, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, în *Arta şi frumosul*, p. 175.

2 H. WOLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegrijfe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueuren Kunst*, 1915, 5 Aufl., p. 138 şi urm.

3 R. LEHMANN, *Poetik*, 1908, 2 Aufl., 1919, p. 186 şi urm.

4 O. WALZEL, Gehalt und gestalt im Kunstwcrk des Dichters, 1923, p. 317.

5 Cp. O. WALZEL, op. cit., p. 314.

6 G. SIMMEL, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, *2* Aufl., 1919, p. 6.

7 G. SIMMEL, op. cit., *p*. 134

8 J. ORTEGA Y GASSET, în *Hommage a M. Proust*, p. 294.

d) *Viziunea plastică şi pitorească în artă*

AD. HILDEBRAND, *Das Problem der Farm in der hildei/den Kuu. \i*, 1893.

2 H. WOLFFLIN, op. cit., p. 20 şi urm.

3 H. WOLFFLIN, op. cit., p. 68.

4 F. BRUNETIÈRE, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, vol. II, p. 180.

e) *Idealism şi realism*

1 TH. RIBOT, *L'Évolution des ideesgenerales*, 1897. Cp. şi H. DELA-CROIX, în *Trăite de Psychologie*, *puhlie* par G. DUMAS, vol. II, 1924, p. 135 şi unu. (cu bibliografie).

2 H. SIEBECK, *Goethe als Denker*, 1905, p. 48 şi urm.

3 E. ZOLA, *Le Roman experimental*, 1880, ed. 1902, p. 308.

4 W. JAMES, *Le Pragmatisme*, 1911, tr. fi –, ed. 1918, p. 29.

5. *Alte sinteze teoretice ale artei a*) *Stilul*

1 L. BLAGA, *Filosofia stilului*, 1924, p. 38.

2 O. WALZEL, op. cit., *p*. 317.

3 FR. NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachlungen*, I, 1872.

b) *Artele şi clasificarea lor*

1 EM. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 51, ed. Reclam, p. 190.

2 M. DESSOIR, *Ästhetik und aligememe Kunstwissenschaft*, 1906, p.

308.

3 R VALÉRY (*Eupalinos ou TArchitecte*, 8 ed., p. 195), crede chiar că poezia şi muzica pot intra ca elemente expresive în arhitectură, distingând edificii care *vorbesc* şi unele care *cântă*.

4 K.W.F. SOLGER, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 2 vol., 1815, neue Aufl., 1907.

5 E. BOUTMY, *Le Parthenon et le génie grec*, 1870, ed. 1922, p. 250.

c) *Genurile artistice*

1 ALB. THIBAUDET, *La Physiologie de la critique*, 1930, p. 185.

2 FR. SCHLEGEL, *Fragmente*, 1797, Inselverlag, p. 151.

3 Acest proces este bine studiat de F. BRUNETIÈRE, *Les Époques du théâtre français*.

6. *Eteronomia artei a*) *Valoarea biologică şi sexuală a artei*

1 Asupra acestei întregi discuţii, v. T. VIANU, *Arta şi*

jocul, în *Arta şi frumosul*, p. 62 şi urm. Capitolul de faţă, consacrat cteronomici artei, împrumută de altfel din acest volum câteva pasaje, referitoare la probleme cărora autorul n-a crezut că le poate da o nouă redactare mai bună.

P. A. LASCARIS, *L'Educat ion esthétique del enfant*, 1928, p. 72.

3 WALLACE, *Le Darwinisme*, tr. fr., 1891.

4 K. GROOS, *Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins*, *Beitriige zur Ästhetik*, I, 1934.

5 W. DEONNA, *La femme et l'art*, *în Revue internaţionale de sociologie*, 1928.

6 Y. HIRN, *Die Anfänge der Kunst*, 1900, tr. germ, 1904.

7 CH. LALO, *La Beaute et l'instinct sexuel*, 1922, p. 151.

8 V. PARETO, *Le mythe vertufste et la littérature immorale*, 1911.

Teoria psihanalistică a artei

1 S. FREUD, *Psychoanalitische Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, 1924.

2 O. RANK, *Der Künstler*, 1907, 4 Aufl., 1925. Asupra curentului psihanalitic în estetică, v. lucrarea cu bibliografie bogată a lui CH. BAU-DOUIN, *Psychanalyse de l'art*, 1929.

3 V. în această privinţă AL. HERZBERG, *Zur Psychologie der Philosophie und Philosophen*, 1926. Asupra lucrării lui Herzberg, v. O lungă analiză critică în P.P. NEGULESCU, *Geneza formelor culturii*, 1934.

4 S. FREUD, op. cit., p. 6 şi urm.

5 Vederi asemănătoare cu ale lui Freud întâlnim şi la unii scriitori dezvoltaţi independent de cercul psihanalizei, de pildă la un critic literar ca ALB. THIBAUDET, care evidenţiază de asemeni în creaţia artistică cele două motive psihanalitice, al „memoriei" şi al „posibilităţilor".

„A fi artist sau romancier, scrie Thibaudet, înseamnă a poseda lampa minierului, care îngăduie individului să purceadă dincolo de conştiinţa sa clară, pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei şi ale posibilităţilor lui. A scrie o autobiografie înseamnă a se limita la unitatea sa artificială; a face o operă de artă, a crea personajele unui roman înseamnă a se simţi în multiplicitatea sa profundă”. Aceste idei şi le însuşeşte şi H. MASSIS, *Reflexion sur l'art du roman*, 1927, p. 31 şi urm.

6 S. FREUD, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, tr. fr., p. 57 şi urm., şi 200 şi urm.

7 S. FREUD. *Drei Abhandlungen zur Sexual theorie*, 1905, 5 Aufl., p. 74 şi urm.; *Der Witz und seine Bezeihung zum Unbewussten*, 1905, 3 Aufl., p. 118.

8 E. von SYDOW, *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, 1927, p. 161 şi urm.

b) *Arta şi munca*

1 K. BUCHER, *Arbeit und Rhytmus*, 1896.

2 Y. HIRN, op. cit., p. 247 şi urm.

3 E. GROSSE, *Les Debuts de l'art*, tr. fr., p. 97 şi urm.

4 E. GROSSE, op. cit., p. 151.

5 H. KUHN, *Die Kunst der Primitiven*.

6 L. MĂRZEN, *Wessen und Verănderung der Formen Kimste*, 1924, p. 83 şi urm.

7 M. ICKOVICZ, *La littérature à la lumière du materialisme historique*, Paris, 1929, p. 91 şi urm.

8 G. BRANDES, *Hauptstromungen der Literatur des XIX*. Jahrhunderts.

III Bd., Neubearbeitete Auflage, 1924, p. 131.

9 ANDRE MICHEL, *Histoire de l'art*, tome II, Premiere pârtie, 1906, p. 127.

10 HOURTICQ, *La France*, coli. „Ars Una”, p. 77 – 78.

11 L. MÂNEN, op. cit., p. 54 şi urm.

12 WERNER SOMBART, *kunstgewerbe und Kultnr*, 1908, p. 44 şi urm.

13 ED. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, 1926.

c) *Arta şi viaţa socială*

1 K. STUMPF, *Tonpsyehologie*, 1883; R. WALLASCHEK, *Die Anfänge der Tonkimst*, 1904.

2 J. COMBARIEU, *La Musique, ses lois, son evolution*, 1927, p. 149 şi urm.

3 ALAIN, *Vingt leţons sur les beauxarts*, 1931, p. 54.

4 CH. LALO, *L'Art et la vie sociale*, 1921, p. 209 şi urm.

5 Y. HIRN, op. cit., P. 258 şi urm.

6 E. GROSSE, op. cit., p. 173 – 174.

7 E. GROSSE, op. cit., p. 104.

8 E. GROSSE, op. cit., p. 151.

9 Y. HIRN, op. cit., p. 163 şi urm.

10 ADRIEN MITHOUARD, *Trăite de L'Occident*, 1904, p. 2.

11 H. TAINE, *Philosophie de l'art*, ed. Hachette, I, p. 55.

12 E. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, 1888, p. 106 şi urm.

13 FR. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragodie*, 1872.

14 F. BALDENSPERGER, *La littérature. Creation, succes, duree*, 1919, p. 188.

15 J. RUSKIN, *La Couronne d'olivier sauvage*, tr. fr., 2 ed., 1916, p. 68 şi urm.

16 PAUL ADAM, *La littérature et la guerre*, 1916.

17 E. ZOLA, *Le Roman experimental*, 1880, ed. nouv., 1902, p. 375 – 376.

18 P. LASSERRE, *Le Romantisme français*, 1908.

d) *Arta şi religia*

1 S. REINACH, *Ci/ltes, Mythes et Religions*, vol. I, 1905, p. 126 şi

I... Lliv YBRUHL, *Les fonctions mentales dans les* sociétés *inferieuirs*, 1910, p. 262 şi urm.

J E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religiei*/sc. 1912.

4 HUBERT et MAUSS, *Esquisse d'une theorie generale* de la *magie* Ai *Atmee Sociologique*, Vil, 1904.

5 J. COMBARIEU, *La Musique et la Magie*, 1909.

6 R. FOLOPMILLER, *Macht und Geheimnis der Iezuiten*, 1929, p. 518 şi urm.

7 E. SEILLIÈRE, *Jean Jacques Rousseau*, 1921.

8 Cp. R. HAYM, *Die Romantische Schule*, 1870, IV Aufl., 1920, p.

514.

9 Cf. ANTON SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, vol. V, Von 1800 bis zur Gegenwart, bearbeitet von M. Osborn, 7 Aufl., 1920, p. 242 şi urm.

12 V. în această privinţă ED. KRAKOVSKI, *L'Esthétique de Plotin*, 1929, p. 105 şi urm.

„Cf. CH LALO, *L'Art et la Morale*, 1922, p. 14.

12 MME de STAEL. *De iAllemagne*, 1813, p. 544; Cp. V. COUSIN, *Du Vrai*, *du Beau et du Bien*, 1853, ed., p. 183.

13 Asupra funcţiunilor religioase ale artei, v. consideraţiile lui H. LUTZELER, *Einfiihnmg in die Philosophie der Kunst*, 1934 (în *Die Philosophie*, *ihre Geschichte und ihre Sistematik*, hgb. von Th. Steinbtichel, Abt. 14, din punct de vedere catolic, cu bogată bibliografie). Arta pregăteşte, pentru Liitzeler, viaţa în spirit. Ea uneşte pe om, prin puterea lui creatoare, cu Dumnezeu. Deopotrivă cu religia, arta ridică trecătorul şi relativul către eternitate şi absolut. Universul reprezentat în artă este apoi evocat în noutatea începutului creaţiei. Prin imaginile artei poate deveni omul părtaş la starea paradiziacă.

e) *Autonomia*, *eteronomia şi pantonomia artei*

1 Cp. J. COHN, *Der Sinn der gegenwdrtigen Kultur*, 1914, p. 145.

2 H. BREMOND, *La poésie pure*, 1926; *Prière et*

poésie, 1926.

3 HANSLICK, *Vom musikalisch Schonen*, 1854.

4 C. BOUGLE, *L'Evohttion des valeurs*, 1922, p. 246.

5 J. COHN, op. cit., p. 144 şi urm.

7. *Diferenţierile sociale şi psihologice ale artei*

1 G.H. LUQUET, *L'artorimitif* 1930, pag. 248.

2 P. LASCARIS, op. cit., p. 238 – 239.

3 J. VINCHON, *L'art et la folie*, 1924, p. 42.

4 K. GROOS, *Das seelenlehen des Kindes*, *5* Aufl., 1921, p. 149; Cp. FR. GIESE, *Dasfreie Literarische Schaffen hei Kindern und Jungendlichen*, 1914.

5 M. VERWORN, *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, 1908.

6 P. SAINTY VES, *Les Contes de Perrault*. 1913.

7 Cf. JEAN BRUNHES, *Histoire de la nation fraagai.*se vol. 1.

s CH. LALO, *L'art et la vie sociale*, 1921, p. 144.

9 M. GASTER, *Literatura populară română*. *1883*, p. 544 şi urni.

8. Arta şi civilizaţia modernă

1 WERNER SOMBART, *Kunstgewerbe und Kultur*, 1908, p. 89.

2 Orientarea estetică a civilizaţiei contemporane o recunoaşte şi ADR. TILGHER (*Le Travail dans les moeurs et dans les doctrines*, tr. fr., 1931), deşi în genere procesul început din Renaştere în legătură cu rolui artei în civilizaţia noastre este înfăţişat de acest cercetător altfel decât noi. Estetismul Renaşterii este pentru Tilgher adevărata cauză a decadenţei civilizaţiei italiene în secolul al XVI-lea. „Ceea ce a ucis civilizaţia burgheză italiană din veacurile XIV şi XV a fost spiritul Renaşterii, care învăţând pe om să admire, să guste, să contemple frumuseţea creaţiunii a distrus în chip radical elanul care îndruma această civilizaţie să lucreze asupra lumii, **s-**o transforme şi **s-**o organizeze potrivit cu scopurile sale" (p. 135).

Pentru noi contemplaţia frumuseţii a însemnat însă tocmai o rechemare a spiritului către realităţile naturii, pe care el nu mai putea întârzia a le cunoaşte şi stăpâni. În tot cazul, continuă Tigher, imanentismul Renaşterii, pentru care creaţiunea întreagă este străbătută de spiritul divin, este înlocuit de protestantism cu o înţelegere a lumii ca o materie rebelă, supusă forţei creatoare a omului. Pe aceste baze, civilizaţia muncii **s-**a deplasat către nordul Europei, în ţările protestante. Zilele noastre marchează însă pentru Tilgher un reviriment estetic. Cultul restaurat al corpului omenesc, ilustrat de sportul modern, dă un nou loc valorilor estetice în civilizaţia noastră, devenită prea seacă prin însăşi aplecarea ei excesivă asupra temelor muncii.

IV. STRUCTURA ŞI CREAŢIA ARTISTICĂ

1. Structura artistică

1 V. pentru acelaşi mod de a prezenta succesiunea problemelor estetice observaţiile lui E. UTITZ (*Gnindlegung del allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, p. 165): „Ajungem la artist pornind de la artă. Căci sunt artişti pentru că există o artă. Şi dacă n**-**am şti în mod precis ce este „arta”, cum am putea recunoaşte ce este «artistic» **într-**un om?” în acelaşi fel observă H. DELACROIX (*Psycholgie de l’art*, p. 153): „Arta ne face să înţelegem pe artist”.

a) *Artistul şi omul comun*

C. LOMBROSO, *Genio e follia*, 1864, ed. IV, 882. De asemeni, patografiile lui P.I. MOBIUS asupra lui Rousseau, Goethe, Schopenhauer şi Nietzsche. Pentru aprecierea critică a lui Lombroso, v. G. HIRTH, *Physiologie de l’art*, tr. fr. 1892, p. 193 şi urm.

Dr. Alfred Adler, *Über den nervosen Charakter*, 2 Aufl., 1919, p. 13, V. />/., *Die Theorie der Organminderwetigkeit und ihre Bedeutung fur Philosophie und Psychologie*, 1908.

3 G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans Part*, IV ed.,

1911, p. 3 – 4. Lucrarea lui Séailles reprezintă un moment al acelui *vitalism estetic* al cărui iniţiator modern a fost J.M. GUYAU.

4 L. PRAT, *Le Caractere empirique et la personne*, 1906, p. 154.

5 Asupra precocităţii în artă, v. TH. RIBOT, *Essai sur l'imaginaţio creatrice*, 1900, ed. 1914, p. 119 şi urm. V. şi P.I. MOBIUS, *Über Kunst und Künstler*, 1901, p. 62 şi urm., 67 şi urm.

6 M. DESSOIR. *Ästhetic und allgemeine Kunstwissenschajt*, 1906, p.

264.

b) însuşirile structurii artistice a) Intuitivitatea

1 H. TAINE, *De Vânte Higence*, ed. Hachette, vol. I. p. 124.

2 BINET, *Ou estee cu une emotion, cu estece cu un acte intellectuel, în Anneepsychologique*, 1911, p. 10 şi urm., cât. ap. G. DUMAS, *Trăite de psychologie*, vol. I, 1923, p. 510.

5 H. DEL ACROIX, *Les Souvenirs*, în G. DUMAS, *Trăite de psychologie*, vol. II, 1924, p. 67.

4 B. BOURDON, *La perception, ibid.*, p. 10 – 11, unde se găsesc şi exemplele următoare.

5 M. BASHKIRTSEFF, *Journal*, 16 oct. 1884, vol. II, p. 590.

6 E. DELACROIX, *Journal*, 20 sept. 1854, vol. II, p. 271.

7 G. FLAUBERT, *Correspondance*, scrisoare către Alfred Le Poitevin.

1 mai 1845, vol. I, p. 80 (Charpentier).

s RAINER MARIA RILKE, *Briefe an cine jungen Dichter*, 1929, scrisoarea din 17 februarie 1903, p. 11 (Inselbiicherei).

9 E. FORMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, p. 102 (Nelson).

1 (1 W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1905, ed. 1922, p. 203 – 204.

11 K. MANSFIELD, *Journal*, tr. fr., 1933, p. 139, 140, 141, 223, 226, 227, 233.

12 L. ARREAT, *Psychologie du peintre*, 1892, p. 51. Tot acolo şi citatul despre Gavarni, p. 40.

13 L. BLUM, Sthendhal et le Beylisme, 1914, ed. nouv., p. 22 – 23.

14 L. ARREAT, *Mémoire et imagination*, 1894, deuxième ed. revue et augmentee, 1904, p. 50.

15 L. ARREAT, op. cit., p. 48 şi urm.

16 K. şi M. GROSS, *Die akustischen Phămene in der Lyrik Schillers în Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, *V*. Bd., 1910, p. 545 şi urm.

b) Adâncimea psihică

1 GOETHE, *Zur Farbenlehre*, *1796*, *în Sämtliche Werke*, 38 Hd., p. 1 **S-**l (ed. Th. Knauer Nachi).

2 R. MOLLER-FREIENFELS, *Psychologie der Kunst*, vol. 11, 2 Aull., 1923, p. 28.

3 J. VOLKELT, *System der Ästhetik*, vol. III, 1914, p. 261.

4 L. TOLSTOI, *Journal intime*, 7 iunie 1857, ed. Fasquelle, p. 48.

5 FR. NIETZSCHE, Scrisori către: Paul Deussen, 3 ianuarie 1888; Malwida von Meysenburg, iulie 1888; Peter Gast, 14 august 1881, în *Lettres Choisies*, Stock, 1931, p. 271, 287, 177.

6 R. WAGNER, *Ma Vie*, tr. fr., vol. I, P49.

7 G. de MAUPASSANT, *Sur I'cau*, 1888, Ollendorf, p. 84.

8 G. FLAUBERT, *Correspondance*, scrisoare către A. Le Poitevin, din 1846, vol. I, P106.

9 K. MANSFIELD, op. cit., p. 49.

10 CH. DU BOS, *Extrais d'un Journal*, 1908 – 1928, p. 82.

11 R. MULLER FREIENFELS, op. cit., vol. II, p. 31.

12 Cât. ap. G. MICHAUT, *Anatole France, étude psychologique*, 1913, p. 104.

13 V.A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, 1922, p. 93.

14 Asupra deosebirii dintre „artist” şi „diletant” din acest punct de vedere v. E. LAT, *Künstler und Diletant, mZeitschrift jur Ästhetik*, v. 1910, p. 592 – 593.

g) Fantazia creatoare

1 TH. RIBOT, *Essai sur I'imaginat ion creatrice*, 1900, IV ed., 1914, p. 31 şi urm.

2 W. WUNDT, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 5 Aufl., vol. III, p. 518 şi urm.

3 H. MAIER, *Psychologie des emotionalen Denkes*, 1908, p. 102 şi urm. Tot acolo şi comentarea lui W. DILTHEY, *Die Einblidungskraft des Dichters*, în volumul omagial E. ZELLER, 1887. Asupra anticipării fantaziei creatoare în transformarea imaginilor prin reproducere, v. şi consideraţiile lui Dilthey, în *Das Erlebnis und die Dichtung*: „După cum nu există imaginaţie care să nu rezide pe memorie, tot astfel nu există memorie care să nu conţină o latură a imaginaţiei. Amintirea este în acelaşi timp metamorfoză. Recunoaşterea acestui fapt face vizibilă conexiunea dintre fenomenele cele mai înalte ale facultăţii noastre creatoare” (p. 182).

4 E. UTITZ, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, p. 176 şi urm.

5 GOETHE, *Das Sehen în suhjektiver Hinsicht*, von I. Purkinje (1819), 1821, în *Sämtliche Werke*, 45 Bd., p. 76. Asupra fenomenului viziunii interioare a fantaziei, v. lucrarea marelui fiziologist JOHANNES MOLLER: *Über die phantastischen Gesichserscheimmgen*, 1826. J. Müller, care este

CUPRINS

Partea 1 – Probleme preliminare ale esteticii

1. Frumosul natural şi frumosul artistic 35

2. Problemele esteticii 42
3. Izvoarele şi metodele esteticii 48
4. Valoarea normelor în estetică şi tipurile lor 58
Partea a II-a Valoarea estetică
1. Caracterizare generală 73
2. Atitudinea estetică 79
Partea a III-a Opera de artă
Introducere 91
1. Artă, tehnică şi natură 93
2. Formă şi conţinut 100
3. Momentele constitutive ale operei de artă 113
a) Izolarea 114
b) Ordonarea 119
c) Clarificarea 127
d) Idealizarea 132
4. Tipurile artistice 137
a) Sfântul, omul reprezentativ şi omul de rând 138
b) Peisaj transcendent, peisaj imanent şi natură moartă 142
c) Eleatism şi heraclitism în artă 145
d) Viziunea plastică şi pitorească în artă 150
e) Idealism şi realism 154
f) Coordonarea tipurilor 158
5. Alte sinteze teoretice ale artei 159
a) Stilul 159
b) Artele şi clasificarea lor 162
c) Genurile artistice 165
6. Eteronomia artei 168
a) Valoarea biologică şi sexuală a artei 170
b) Artă şi muncă 184
c) Arta şi viaţa socială 192
d) Arta şi religia 203
e) Autonomia, eteronomia şi pantonomia artei 210
7. Diferenţierile sociale şi psihologice ale artei 214
8. Arta şi civilizaţia modernă 219

Partea a IV-a Structura şi creaţia artistică
1. Structura artistică 233
a) Artistul şi omul comun 234
b) însuşirile structurii artistice 239
c) Geniu şi talent 260
2. Creaţia artistică 266
a) Pregătirea operei 267
b) Inspiraţia 273
c) Invenţia 277
d) Execuţia 281
e) Elemente raţionale şi iraţionale în procesul creaţiei 290
3. Tipuri de creaţie şi tipuri de creatori 293
4. Eteronomia creaţiei artistice 297
a) Motivele eteronomice ale creaţiei 297
b) Artistul şi viaţa 301
Partea a V-a Receptarea operei de artă
1. Consideraţii preliminare 309
2. Atitudinea estetică în receptarea artei 313
3. Prima impresie şi desfăşurarea receptării artistice 316
4. Elementele receptării artistice 322
a) Elemente extraestetice 322
b) Elemente estetice 329
c) Izvoarele plăcerii în artă 337
5. Aprecierea operei de artă 341
a) Gustul 341
b) Judecăţile artistice 346
c) Criteriile ierarhizării artistice 352
6. Tipurile receptării artistice 360
7. Eteronomia receptării artistice 367
8. Critica artistică 369
9. Categoriile estetice 373
Note 385
Indice de materii 411

Indice de nume 421
*